MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 599 8

Musikalische Bildung

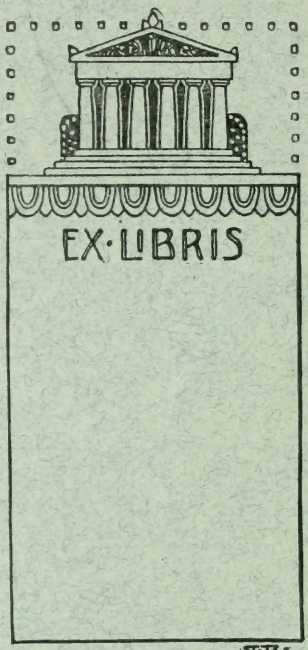
und Erziehung zum musikalischen Hören

von

A. Schering

...ng von Quelle & Meyer in Leipzig

MT
6
S29


EX·LIBRIS
STOTZ

498 b 2.40

Wissenschaft und Bildung

Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens
Herausgegeben von Privatdozent Dr. Paul Herre

Im Umfange von 150—180 Seiten
Geh 1 M. Originalleinenbd. 1.25 M.

Die Sammlung bringt aus der Feder unserer berufensten Gelehrten in anregender Darstellung und systematischer Vollständigkeit die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung aus allen Wissensgebieten. ▫▫ Sie will den Leser schnell und mühelos, ohne Fachkenntnisse vorauszusetzen, in das Verständnis aktueller wissenschaftlicher Fragen einführen, ihn in ständiger Fühlung mit den Fortschritten der Wissenschaft halten und ihm so ermöglichen, seinen Bildungskreis zu erweitern, vorhandene Kenntnisse zu vertiefen, sowie neue Anregungen für die berufliche Tätigkeit zu gewinnen. Die Sammlung „Wissenschaft und Bildung" will nicht nur dem Laien eine belehrende und unterhaltende Lektüre, dem Fachmann eine bequeme Zusammenfassung, sondern auch dem Gelehrten ein geeignetes Orientierungsmittel sein, der gern zu einer gemeinverständlichen Darstellung greift, um sich in Kürze über ein seiner Forschung ferner liegendes Gebiet zu unterrichten. ▫ Ein planmäßiger Ausbau der Sammlung wird durch den Herausgeber gewährleistet. ▫ Abbildungen werden den in sich abgeschlossenen und einzeln käuflichen Bändchen nach Bedarf in sorgfältiger Auswahl beigegeben.

Über die bisher erschienenen Bändchen vergleiche den Anhang

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig
:: und Hugo Heller & Cie. in Wien ::

Das Wissen für Alle

Volkstümliche Hochschulvorträge u. gemeinverständliche Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens

herausgegeben von der

Vereinigung österr. Hochschuldozenten

unter Mitwirkung von

Exzellenz Behring (Marburg), G. v. Below (Freiburg i. B.), M. Gruber (München), H. Herkner (Berlin), Fr. Jodl (Wien), K. Lamprecht (Leipzig), E. Mach (Wien), A. Penck (Berlin), W. Sombart (Berlin), Th. Ziegler (Straßburg) u. a.

Redigiert von

Univ.-Dozent **Dr. St. Hock** und Univ.-Professor **Dr. A. Lampa**

Vierteljährlich 6 Hefte und ein gebundener Band Mark 2.50

„Das Wissen für Alle" nimmt unter den vielen populärwissenschaftlichen Zeitschriften durch seine Eigenart eine besondere und bevorzugte Stellung ein.

Eng verbunden mit den Bestrebungen der University Extension sucht die Zeitschrift den Hörern der volkstümlichen Hochschulkurse durch Wiedergabe von Vorträgen und Kursen größere Vertiefung in das Gehörte zu vermitteln, jenen aber, die durch die Umstände von der unmittelbaren Teilnahme an den volkstümlichen Hochschulkursen ausgeschlossen sind, die Möglichkeit der geistigen Teilnahme an ihnen zu gewähren.

So sieht „Das Wissen für Alle" seine Aufgabe nicht darin, den Sensationen des Tages zu dienen, sondern vor allem darin, positives Wissen in geschlossenen Lehrkursen zu vermitteln. Außerdem bringt „Das Wissen für Alle" in jedem Hefte gemeinverständliche Darstellungen aus allen Wissensgebieten, die, sowie die Lehrkurse, aus der Feder von Fachmännern stammen, die auf ihrem Gebiete selbst als Forscher tätig sind.

In kürzeren Notizen werden wichtige, neue Entdeckungen mitgeteilt, und beachtenswerte Neuerscheinungen besprochen, um so die Leser über die Gegenwartsarbeit der Wissenschaft zu orientieren.

Wer teilnehmen will an der Arbeit der Wissenschaft, wer Zugang sucht zu den Schätzen, die sie verwaltet, dem bietet sich im „Wissen für Alle" ein zuverlässiger Führer.

E

Wissenschaft und Bildung
Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens
Herausgegeben von Privatdozent Dr. Paul Herre
85

Musikalische Bildung

und Erziehung zum musikalischen Hören

Von

Dr. Arnold Schering
Privatdozent an der Universität Leipzig

1911
Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

JAN
4
1983

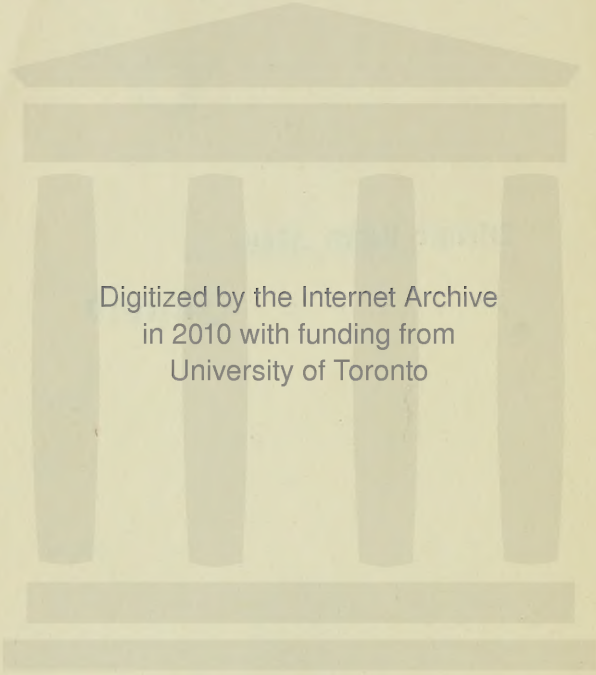
Alle Rechte vorbehalten.

MT
6
S29

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig.

Meiner lieben Frau

Ingrid


Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/musikalischebild00sche

Vorwort

Dies Schriftchen ist aus einer Reihe von Vorträgen hervorgegangen, die der Verfasser im Winter 1908 in den Leipziger Volkshochschulkursen gehalten hat. Seine Absicht war, ein größeres musikliebendes Publikum in das Wesen der musikalischen Sprache und des musikalischen Genusses einzuführen, was von vornherein manche Beschränkung nahe legte, vor allem in der Behandlung von Fragen rein musiktheoretischer Natur, für die auf die Spezialliteratur verwiesen werden mußte. Das Erscheinen des Büchleins, das auch in den neu für den Druck hinzugekommenen Abschnitten die einmal angenommene Form des populären Vortrags nicht verläßt, mag kurz dadurch gerechtfertigt sein, daß es Ernst mit dem Gedanken macht, Wesen und Wirkungen der Musik im Großen sowohl wie im Kleinen auf das Walten des psychologischen Grundgesetzes von Spannung und Lösung zurückzuführen und dabei fortgesetzt auf die überraschende Parallelität der Erscheinungen innerhalb der einzelnen Ausdruckskategorien aufmerksam zu machen.

Leipzig, August 1910.

Dr. A. Schering.

Inhalt

Seite.

1. Einleitung . . . . . 7—15
2. Die musikalischen Elementarformen und ihre Beseelung . . . . . 15—62
3. Die zusammengesetzten Formen . . . . . 63—78
4. Die Musik als Ganzes . . . . . 78—98

Analysen.

Joh. Seb. Bach, Präludium und Fuge g-Moll (Wohltemperiertes Klavier I, 16) . . . . . 98—109
W. A. Mozart, Phantasie für Klavier d-Moll 109—117
L. v. Beethoven, 1. Satz des Streichquartetts Es-Dur, op. 74 . . . . . 118—138
Fr. Schubert, „Grenzen der Menschheit" . . 139—146
F. Mendelssohn, Lied ohne Worte Es-Dur, op. 53 Nr. 2 . . . . . 146—153
R. Schumann, „Träumerei" (aus op. 15) . 154—159

1. Einleitung.

Verstehen wir unter musikalischer Bildung den Zusammenschluß aller der Anlagen und Fähigkeiten, die es möglich machen, ein musikalisches Kunstwerk, welcher Zeit, welchen Stils es auch angehöre, nicht nur lebhaft und im Sinne seines Schöpfers nachzuempfinden, sondern auch seinem wirklichen oder Scheinwert nach zu beurteilen, so fällt damit der Begriff in zwei Hälften auseinander. Die eine bezieht sich auf die Bildung des Gemüts- oder Empfindungslebens, die andere auf die Bildung des Geschmacks, d. h. des „Vermögens der Beurteilung des Schönen" (Kant). Daß keineswegs beide Hälften immer in engem Wechselverhältnis stehen, lehrt die Tatsache, daß ganze Gruppen von Menschen sich von wertloser, ja gemeiner Musik ausschließlich, jedoch durchaus ehrlich, nach der Gemütsseite hin anregen lassen, während andere wiederum an subjektiven Geschmacksurteilen hängen bleiben und beim Anhören gewisser Kompositionen (etwa Fugen) über kalte Bewunderung nicht hinauskommen. In beiden Fällen handelt es sich um ein Zu-wenig an musikalischer Bildung (Ausbildung) nach der einen oder andern Seite. Ziel jedes Strebenden wird daher sein, seine Studien, seine Erziehung so einzurichten, daß ihn die Musik weder als einen passiven, nur dem Gefühl folgenden Schwärmer, noch als scheinbar überall beschlagenen, oberflächlichen Bildungsphilister antrifft, sondern als einen zuverlässigen, allen ihren Erscheinungen liebevoll entgegenkommenden Freund. Diese Freundschaft wird nicht ohne weiteres gewonnen; sie ist von Voraussetzungen und Gegendiensten abhängig.

Fortschritte und Grade der musikalischen Bildung sind durch viererlei bestimmt; erstens durch natürliche Veranlagung; zweitens durch besondere und allgemeine Erziehung; drittens durch die Spannweite der persönlichen Energie; viertens durch den Charakter der Umgebung und der augenblicklichen Zustände im öffentlichen Musikwesen. Die ersten drei Punkte deuten auf die Abhängigkeit der musikalischen Entwickelung von der freien Entscheidung und Initiative des Einzelnen selbst, der vierte gemahnt daran, daß dieser Einzelne in vielen Punkten auch abhängig ist von der großen Kunstgemeinde, der er angehört.

Daß musikalische Bildung, wie jede andre, erworben werden kann, ist ebenso sicher, wie daß ihre letzten Wurzeln in einer Naturanlage ruhn. Wenn man von „musikalischer" Bildung spricht, nicht aber auch von „poetischer" (dagegen allerdings „literarischer"), auch nicht von „malerischer" oder gar „plastischer", so deutet das bereits auf die Besonderheit der musikalischen hin. Sie wird als etwas für sich Stehendes empfunden. Etwas Ähnliches fühlt der Franzose, wenn er das Wort „musical" zwar für Sachen und Zustände gebraucht, nie aber im Sinne einer Begabung; musikalisch sein, heißt bei ihm nicht „être musical", sondern „être musicien", auch wenn der Betreffende nicht ausübend tätig ist. Das übereinstimmende Urteil beider Nationen hat seinen guten Grund darin, daß zur Aufnahme von Musik nicht nur das Gehörsorgan und ein im übrigen gesundes Empfinden Voraussetzung ist, sondern etwas mehr, nämlich Begabung. Als unstofflichste aller Künste und am weitesten von allem Begrifflichen entfernt, wendet sich Musik zu allererst an das Nervensystem. Ihre Reize sind rein sinnlicher Natur und als solche auch schon von bemerklichem Einfluß auf Tiere. Zur Kunst wird sie erst, wenn wir ihr mit der Fähigkeit begegnen, die empfangenen Tonreize in ganz bestimmter Weise zum Tatbestand des Bewußtseins zu erheben und zu verknüpfen. Eine gewisse Schärfe des dazu vermittelnden Organs, also des Ohrs, ist erste Bedingung. Indessen ist bekanntlich „gutes Gehör" und „musikalisches Gehör" nicht dasselbe und schließt sich nicht immer ein. Musikalisches Gehör zeigt sich in der scharfen, unbewußten Unterscheidung klingender Töne als hoher oder tiefer, benachbarter oder entfernter, reiner oder unreiner, und kann schon im Kindesalter, noch ohne Beimischung realer Tonvorstellungen, mit ziemlicher Bestimmtheit zum Ausdruck kommen. Von diesem sog. „relativen" Tonbewußtsein hebt sich das „absolute" ab, bei dem sich die Schärfe der bloßen klanglichen Unterscheidung mit klarem Bewußtsein gerade dieser, so oder so gelegener, c oder as oder fis usw. genannter Töne paart. Auch dieses kann angeboren sein, läßt sich aber bei Vorhandensein des relativen Tonbewußtseins auch durch Übung ganz oder doch bis zu hohem Grade erwerben. Die Tatsache, daß viele treffliche Musiker von Natur aus des absoluten Gehörs entbehrten, zeigt, daß es zur musikalischen Bildung nicht unbedingt erforderlich ist. Wohl aber bildet das relative Tonbewußtsein die Grundlage alles

Musizierens und Musikgenießens und sollte auch von denen, die es nur in geringem Maße besitzen, durch stete Übung im Hören und Singen planmäßig weiter gebildet werden.

Früh auftretendes Tonbewußtsein darf gemeinhin als Zeichen besonderer Empfänglichkeit für musikalische Eindrücke angesehen werden und wird wohl immer ausgesprochene Neigung zum Musikhören oder Selbstmusizieren im Gefolge haben. Wem die Natur Reizbarkeit in diesem Sinne verliehen, dem gibt sie zugleich das Verlangen, sie zu erhalten, erlegt ihm aber auch die Pflicht auf, sie zu verfeinern. „Die Bildung des Gehörs ist das Wichtigste", schrieb Schumann einmal. Damit ist, wenn wir von Musik sprechen, nicht das physiologische Hören allein gemeint, sondern vor allem das „musikalische Hören", das Hören mit dem inneren Ohre. Es handelt sich da um die Fähigkeit, die Töne eines Musikstücks nicht nur einzeln ihrer richtigen Qualität nach zu unterscheiden, sie als stark oder schwach, hoch oder tief, dissonant oder konsonant usw. zu erkennen, sondern sie zugleich in ihren mannigfachen Wechselverhältnissen als charakteristische Bestandteile eines Ganzen aufzufassen, sie in einem bestimmten musikalischen „Sinn" zu nehmen. Das Hören in diesem Sinne hat mit der Tätigkeit des äußeren Gehörsorgans kaum mehr etwas zu tun, sondern ist eine Geistesoperation. Nicht einmal der wirkliche Klang ist in jedem Falle erforderlich; denn der Geübte vermag schon beim stummen Lesen der Partitur oder des Klavierauszugs der Freuden des wirklichen Musikgenusses teilhaftig zu werden. Es wird also darauf ankommen, Fertigkeit zu gewinnen im „Verstehen" der Töne und Klänge. Der Vergleich mit der Sprache bietet sich von selbst. Wie der Sprachlernende sich zunächst über die charakteristischen Laute der fremden Sprache, über die Möglichkeiten ihrer Zusammensetzung, ihrer Artikulation unterrichtet, um dann fortzuschreiten zur Kenntnis einzelner Wörter, zu Satzverbindungen, Konstruktionseigenheiten usw., endlich zur Aufnahme jenes unbestimmten und doch deutlich spürbaren Etwas, das den „Geist" der Sprache ausmacht, ebenso wird auch die Sprache der Musik schrittweis zu erlernen sein, indem man von den Elementarformen aufwärts steigt zu den zusammengesetzten Formen, um endlich in der Erkenntnis des „Geistes" der Musik, wenn wir so sagen wollen, die höchste Befriedigung zu gewinnen. Selbst die einzelnen Tätigkeiten, die der aufnehmende Organismus

dabei verrichtet, sind in Sprache und Musik die gleichen. Hier wie dort handelt es sich um ein fortwährendes Unterscheiden, Abgrenzen, Ordnen, Gruppieren, Ergänzen, Erinnern, Vorausahnen, Zusammenfassen, wozu freilich noch ein anderes kommt, für das der Vergleich mit der Sprache keinen Anhalt bietet: ein inniges gefühlsmäßiges Verwachsen mit den Klängen und ihren Verbindungen. Es gibt Naturen, denen die musikalischen Klänge von Kindesbeinen an etwas so Natürliches, Verständliches und Vertrautes sind, daß sie sich in ihnen gleichsam wie in ihrer Muttersprache bewegen, und alle Ausbildung sich darauf beschränken kann, das rein Technische, Handwerksmäßige planvoll zu entwickeln. Das sind die ausgesprochenen musikalischen Talente. Ob für die Produktion oder Reproduktion begabt, ein solches Talent wird stets den zu durchmessenden Weg bis zur vollendeten Ausbildung in erheblich kürzerer Zeit zurücklegen als jemand, dem diese natürliche Disposition versagt ist. Es kann keine Frage sein, daß nur solche einen musikalischen Beruf mit Aussicht auf Erfolg werden ergreifen können, die in diesem Sinne ein ausgesprochenes Talent empfingen.

Immerhin bedarf auch das stärkste Talent einer sorgfältigen Überwachung und Erziehung, damit sich die Anlagen in schöner Vielseitigkeit entwickeln und nicht die eine oder andere verkümmere. Am häufigsten wird der Weg des Einzelunterrichts betreten, der am schnellsten und sichersten zum Ziel führt, wenigstens soweit es sich um Aneignung positiver Fertigkeiten und Kenntnisse handelt. Im Mittelpunkt pflegt allemal das Studium des Gesangs oder eines Instruments zu stehn. Es bietet Gelegenheit, das Wesen der musikalischen Technik in irgendeinem Zweige der Ausübung näher kennen zu lernen, am Vortrage von Meisterwerken Ohr, Gefühl und Urteil zu schulen und, als dem letzten Ziele allen Musizierens, dem eigenen spontanen Erleben zum Ausdruck zu verhelfen. — Neben diese „praktische" Ausbildung tritt als notwendige Ergänzung die „theoretische", besser „kunstwissenschaftliche". Sie befaßt sich mit der Einführung des Schülers in die Grundtatsachen des musikalischen Hörens und Verstehens, macht ihn mit den elementaren Kräften des Rhythmus, der Dynamik, der Harmonik, des Aufbaus usw. bekannt und zeigt ihm, nachdem er in fortschreitender Folge die Entwickelung des musikalischen Geschehens an eigenen Versuchen unermüdlich nachgeprüft, wie sich alles, was sich unter dem Begriffe Musik

darstellt, nach großen, inneren Gesetzen gestaltet, nach Gesetzen einer Logik, der sich selbst die ungebundenste Phantasie zu beugen hat, soll nicht die Verständlichkeit überhaupt in Frage gestellt werden. Die Methoden eines solchen „Lehrgangs" sind ebenso verschieden wie die Individualitäten selbständiger Lehrer; ihr Ziel aber und der zu behandelnde Stoffkreis wird in allen Fällen der nämliche sein. Je nach dem Wissensdurste des Schülers kann er enger oder weiter begrenzt werden. Über die musikalische Fachlehre hinaus, die natürlich das Zentrum bildet und in allen ihren Teilen völlig zum geistigen Eigentum gemacht werden muß, wird sich etwa die Aufmerksamkeit hinwenden zur speziellen Musikästhetik, zu einem Gebiet also, in dem die Gesetze des musikalischen Schaffens und Genießens unter dem Gesichtspunkt ihres idealen Wertes und ihres Zusammenhangs mit anderen Geisteskräften des Menschen betrachtet werden. Von ihr zweigt sich die Akustik ab, die gewissermaßen die Naturgeschichte der Klänge gibt, ferner die Tonphysiologie und Tonpsychologie, die beide die musikalischen Erscheinungen auf ihren Zusammenhang mit unserm seelischen Organismus untersuchen und namentlich dem Anteil des Unbewußten am Zustandekommen des musikalischen Eindrucks Aufmerksamkeit zuwenden. Endlich bietet die Musikgeschichte schier unübersehbare Möglichkeiten, Können und Wissen, Empfinden und Urteilen zu vertiefen, sei es, daß man sich der Musik älterer Geschlechter zuwendet, um einer beglückenden Bereicherung des eigenen Empfindens teilhaftig zu werden, sei es, daß man geschichtlichen Entwickelungen um ihrer selbst willen nachgeht und dadurch Sicherheit und unbeirrtes Urteil für die Strömungen der Gegenwart gewinnt, sei es schließlich, daß man aus Zeitgeschichte und Biographie wertvolle Lehren, Warnungen und Anregungen zur eigenen Tätigkeit mit fortträgt. — Man kann wohl sagen, daß keines dieser Arbeitsgebiete im Nutzen für den Musikstudierenden hinter dem andern zurücksteht, vielmehr ein jedes den übrigen vorbereitend oder ergänzend zur Seite tritt. Ihnen allen freilich das gleiche Interesse entgegenzubringen, wird Ausnahme sein. Immerhin bedingt selbst der bescheidenste musikalische Bildungsgang mehr oder minder kurze Beschäftigung mit dem einen und andern.

Der eminent bedeutsame Anteil nun, den das Gefühl, sowohl als spontanes Empfinden wie als gefühlsmäßiges Vor-

stellen beim Musikhören hat, macht es erklärlich, daß die Musiklehre als solche schließlich an eine Grenze kommt, über die hinaus sie den Strebenden seinem eigenen Schicksal überlassen muß. Das ist der Punkt, wo das spezifisch Musikalische übergeht in das Künstlerische schlechthin, der Punkt, in dem die Musik, als nur eine der vielen möglichen Ausstrahlungen des Mitteilungstriebs, mit den übrigen Künsten zusammentrifft. Auf den Entwickelungsgang des Einzelnen bezogen, heißt das: neben die musikalische Bildung hat eine allgemeine zu treten, diese nicht nur als künstlerische, sondern im wirklichen Sinne als eine nach allen Seiten gerichtete verstanden. Sie ist, streng genommen, nicht etwas, was zu der spezifisch musikalischen hinzutritt, sondern im Gegenteil das Erste und Größere, dem jene als ein Teil zugehört. Was zur allgemeinen Bildung gehört, bedarf keiner Erörterung. Wenn R. Schumann einmal meinte, von Jean Paul habe er mehr gelernt, als von seinen Musiklehrern, so wollte er mit dieser leisen Übertreibung nicht seine Lehrer verunglimpfen, sondern nur darauf hinweisen, daß musikalische Bildung oft ganz wo anders zu holen ist als in der Harmonie- oder Kontrapunktstunde. Mit erhöhtem Nachdruck ist daher auch in den letzten Jahrzehnten darauf hingewiesen worden, wie nötig es sei, an musikalischen Lehranstalten der allgemeinen Bildung mehr Raum zu geben. Tatsächlich sind in die Lehrpläne vieler Konservatorien und Musikakademien Fächer, wie Literaturgeschichte, Philosophie, Geschichte der darstellenden Kunst, neuerdings wohl auch Tanzkunst und rhythmische Gymnastik aufgenommen worden; doch stehen andere Anstalten noch beharrlich auf dem Niveau einer einseitigen Fachschule und überlassen es den Zöglingen, weitere Bildung, z. B. in den Hörsälen der Universität, zu suchen. Gerade das Musikstudium, das der Natur der Sache nach leichter zur nervösen Überspannung führt als ein anderes, bringt die Gefahr der Einseitigkeit und Interesselosigkeit für andere Dinge mit sich. Ihr entgegenzuarbeiten und für steten Ausgleich der Geisteskräfte zu sorgen, ist eine der wichtigsten Pflichten der Selbsterziehung.

Ist die Natur im Spenden einer musikalischen Begabung freigebig gewesen und haben Lehrer oder Selbstunterricht das ihrige getan, das Talent aus den Niederungen des Naturalismus emporzuführen zu klarem, bewußtem Schauen, so sind doch immerhin Befriedigung und Erfolg noch von einem dritten ab-

hängig; von der Spannweite der persönlichen Energie. Es gibt reich begabte Naturen, die im Vollgefühl ihrer Begabung versäumen, die letzten Schritte zur Vollendung zu tun und aus Mangel an Energie das Ziel nicht erreichen, das ihnen näher gestanden als andern. Die Musikgeschichte kennt hunderte von Namen, die sie der Gruppe jener Talente einreiht, die entweder verkamen oder doch ihre Bestimmung nur zur Hälfte erfüllten. Der Fehler ist in den meisten Fällen zurückzuführen auf zu geringe oder getrübte Selbstkritik. Hier war es vielleicht der Einfluß einer falschen Autorität, dort ein zufälliger äußerer Umstand oder die Überschätzung der eigenen Kräfte, die das ruhige, sichere Fortschreiten zum Ziel in Frage stellten oder gar unmöglich machten. Sobald der Drang, weiter zu arbeiten, unermüdlich Neues aufzunehmen, Irrtümer abzustoßen und auf diese Weise ein künstlerisches Ich zu läutern, zu Höherem heranzubilden, geschwächt ist, mehren sich die Lücken der Bildung, und es kommt früher oder später ein Moment, wo das Versäumte zwar als solches erkannt wird, aber nicht mehr einzuholen ist: es fehlte an genügender Spannweite der persönlichen Energie. Ohne sie ist auch in der Musik keine große Tat vollbracht worden, und wenn die Begabung als solche als Geschenk der Natur angesehen werden kann, so ist sicherlich eben jene Energie, mit der jene verwertet wird, das entsprechende Gegengeschenk an die Natur. Es betrifft das keineswegs nur den, der sein Talent zu Berufszwecken ausbeutet oder als freier Künstler die Verehrung seiner Mitmenschen genießt, sondern auch den bloßen Musikfreund, den Dilettanten. Denn schließlich bleibt Kunst jederzeit Kunst, ob sie im einen oder im andern Sinn getrieben wird.

Endlich ist nicht zu vergessen, daß Grad und Fortschritte der musikalischen Bildung wie die jeder anderen abhängig sind von der Umgebung und von den Lebenskreisen des Einzelnen. Gerade in der Musik ist das Milieu, in dem einer aufwächst, von höchster, oft ausschlaggebender Bedeutung, denn in keiner andern Kunst, höchstens in der Dichtung, schleichen sich gute oder schlechte Eindrücke so spielend ins Herz und sitzen so fest wie bei ihr. Wer von Jugend auf nur an Gassenhauer gewöhnt ist, wird Mühe haben, seinen Geschmack Höherem zuzuwenden; wer immer nur Männerchorgesang hört und treibt, kann leicht die Fähigkeit einbüßen, andere Musikgattungen zu würdigen. Glücklich jeder, dem eine Umgebung beschert ist, die seinen

Neigungen nicht nur entgegenkommt, sondern auch reichliche gesunde und vielseitige Nahrung bietet; seine Bildung wird, zum Teil von unbewußten Einflüssen getragen, leicht und schnell vonstatten gehn und die Harmonie der Geisteskräfte herrlich befördern. Tritt er dann aus der engeren Umgebung heraus und sieht sich dem öffentlichen Kunsttreiben gegenüber, so wird er nie in Zweifel sein über die Stimme, der er zu folgen hat. Zwar sind die Mächte, die in der Öffentlichkeit wirken, stark, und niemand hat sich ihnen noch entziehen gekonnt. Außer politischen und sozialen Parteien existieren auch Kunstparteien, und die in der Musik sind nicht die schweigsamsten. Ihr Dasein in der realen Welt wird dadurch nicht unwirklich, daß man entgegenhält: Die Kunst, als unteilbares Ganzes, kennt kein Entweder-Oder. Was man freilich für Partei hält, ist meistens nur ein Operieren mit Schlagworten oder Schlagnamen, von Unwissenden oder Halbgebildeten in Umlauf gebracht. Sich gegen sie zu verschanzen und sein unbefangenes Gefühl zu wahren, dem neuen Alten wie dem wirklich Neuen vorurteilslos und mit frischer Empfänglichkeit entgegenzutreten, kräftig weiterzuarbeiten an der Beförderung dessen, was nach persönlicher Überzeugung der Musik und ihrem Gedeihen zum Heile gereicht, — das ist sicherlich keins der geringsten Zeichen wahrer musikalischer Bildung.

Aus diesen Bemerkungen geht hervor, daß musikalische Bildung aus dem Zusammenwirken einer außerordentlich großen Reihe von Umständen, Einflüssen und Betätigungen hervorgeht, und es folglich aussichtslos wäre, sie mit Hilfe eines Nürnberger Trichters in kurzer Zeit einzuflößen. Die Absicht der folgenden Kapitel ist, dem bereits musikalisch vorgebildeten Leser gewissermaßen eine Naturgeschichte des musikalischen Kunstwerks zu liefern, ihm in zwanglos sich ergebender Folge von Betrachtungen einen Überblick über Wesen und Wirkung der wichtigsten musikalischen Ausdrucksmittel zu geben und ihn dabei fortgesetzt zu eigenem Nachdenken anzuregen. Sagten wir vorhin einschränkend: musikalische Bildung beruhe im Verstehen der musikalischen Sprache, so wird es jetzt zunächst darauf ankommen, uns mit den elementarsten Bestandteilen dieser Sprache, den *Elementarformen*, bekannt zu machen. Von ihnen aus schreiten wir dann weiter zu den *zusammengesetzten* For-

men der Klangrede, um endlich dem Zusammengehen aller einzelnen Faktoren in der Musik als Ganzes einige Worte zu schenken. Dabei mag — was schon hier ausgesprochen sei — stets der Gedanke gegenwärtig sein, daß ein gut Teil dessen, was zu sagen sein wird, nicht einen Appell an den Verstand, sondern an das regsame Gefühl und die seelische Erfahrung des Lesers bedeutet.

---

2. Die musikalischen Elementarformen und ihre Beseelung.

Das Wunder, das in dem Phänomen „Musik" beschlossen liegt, hat bereits im Altertum die Köpfe der Denker, die Herzen der Künstler lebhaft beschäftigt. Noch heute ist es groß und unbegreiflich. Man hat die Heidengötter, den Christengott, die Philosophie, die Mathematik angerufen und doch keine befriedigende Antwort erhalten auf die Frage: wie kommt es, daß durch das Neben- und Übereinander von Tönen Gefühle, Stimmungen, ja Vorstellungen erregt werden, von Tönen, die doch an sich nichts anderes sind als physikalische Erscheinungen ohne Inhalt, ohne Seele, einfache Reize, die angenehm oder unangenehm auf unser Gehörsorgan wirken, ähnlich wie die Farben auf unser Sehorgan? Wie kommt es, daß eine Musik uns aufregt, beschwichtigt, selig stimmt, daß sie unser ganzes Ich absorbieren und gleichsam in eine andere Welt entrücken kann? — Wir kennen die letzten Enden nicht, an denen dies Rätsel zu fassen wäre, und haben nur nackte physiologische Tatsachen auf der einen, psychologische Analogieschlüsse auf der andern Seite bereit, um wenigstens das Nächstliegende mit einem Schein des Bekannten zu umgeben. Das Beste und Schönste bleibt unerklärlich, geheimnisvoll: so will es die Natur des Rätsels. Und nur unter diesem von vornherein angenommenen Verzicht versuchen wir im Folgenden, wenigstens die bedeutsamsten Tatsachen des musikalischen Geschehens einer Musterung zu unterziehen.

Halten wir zunächst einen Augenblick am Vergleich mit den Farben fest. Ist es denkbar, daß durch Aneinanderreihen von

Farben, die ihrer Natur nach ebenso inhalt- und seelenlos, kalt und nichtssagend sind wie die akustischen Erscheinungen, jemals ein Zug seelischen Geschehens vermittelt werden könne? Niemand hat noch beim Farbenwechsel eines Kaleidoskops sich ergreifen lassen, spricht im Ernst von einer Farbensymphonie, Farbensonate. Der Grund ist einmal der, daß Farben nicht selbständig im Weltall existieren, sondern stets mit einem beleuchteten Gegenstand verbunden sind, der uns nicht erlaubt, sie von ihm zu trennen. Ferner besteht zwischen den Farben und unserer Seele kein verbindendes Mitgefühl, kein Verwandtschaftsverhältnis, das uns gestattet, mehr als ein paar zufällige Gleichnisse zwischen ihnen herzustellen. Dies ist aber im Reiche der Töne der Fall; das Verwandtschaftsglied heißt: Bewegung. Mit dem Motiv der Tonbewegung — genauer ausgedrückt: zeitlicher Tonveränderung — ist die Brücke zu unserm seelischen Erleben geschlagen. Denn in der schnellen oder langsamen Tonbewegung erkennen wir nicht nur ein Gleichnis zu dem Schnell und Langsam, mit dem sich der Wechsel unserer Gemütsstimmungen vollzieht, sondern auch ein Sinnbild des Verlaufs äußerer Handlungen und Geschehn. Damit aber erwacht augenblicklich unser Interesse an der Tonbewegung, und um so mehr, als wir in ihr bei näherem Zusehn auch dasselbe Wechselspiel gegen- und miteinander wirkender Kräfte zu finden vermeinen, das im realen Leben Bewegungsvorgänge begleitet. Bewegung ist ja nichts anderes als das Resultat eines Kräftespiels.

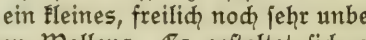
Ein zweiter Umstand fesselt unser Interesse an bewegte Töne: das Bewußtsein, daß es zu ihrem Hervorbringen eines Menschenwillens bedarf. Die uns umgebende Natur erzeugt keine musikalischen Töne oder Tonreihen, denen wir künstlerische Bedeutung beimäßen; sie kennt keine Tonleiter, kein Dur und Moll, keine Gesetze, nach denen sich Klänge verständlich aneinanderfügen. Wie vielmehr die musikalischen Töne ihrer Brauchbarkeit nach Ergebnisse menschlichen Nachdenkens sind, so deutet auch ihr jedesmaliges Erklingen zurück auf menschliche Initiative. Wo immer Musik an unser Ohr dringt, ist das Bewußtsein in uns lebendig: dort äußert sich ein Menschenwille. In solchen Augenblicken erscheint der Klang nicht als etwas Zufälliges oder Kosmisches wie etwa das Rauschen, Knistern, Sausen, Lispeln in der Natur, sondern als das Resultat einer bewußten menschlichen Tätigkeit, selbst dann, wenn die Töne

durch tote Mechanik (Spieluhr u. ä.) hervorgebracht werden, d. h. wo die Willensäußerung nicht unmittelbar mit der Reproduktion zusammenfällt, sondern ihr vorangegangen ist.

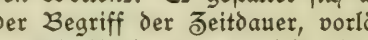
Musik ist also schlechthin hörbare Willensäußerung. Unser Interesse an ihr steigert sich indessen abermals, wenn wir, wozu das Recht vorhanden, weiterschließen, daß das Ertönende auch im Einklang steht mit dem augenblicklichen Gefühlsleben des Erzeugers. Mit andern Worten: wir lauschen zugleich auf eine Gefühlskundgebung von fremder Seite, Grund genug, die Töne zum fesselndsten Gegenstand unserer Aufmerksamkeit und Spannung zu machen. — Es fragt sich nun, wie geschieht die Vermittelung solcher Willens- und Gefühlsregungen durch das Medium wesenloser Töne? Offenbar genau so, wie die Verständigung durch die Sprache geschieht, d. h. durch entsprechende Wahl und Anordnung der Töne unter Voraussetzung gewisser dem Allgemeingefühl geläufiger Grundtatsachen. Und zwar wendet sich die Musik, gleich der zur Poesie erhobenen Sprache, an zwei Seiten unseres Auffassungsvermögens: einmal an den Intellekt, durch den der rein formale Teil der Musik zum Bewußtsein kommt, das andere Mal an das Gefühl, durch das der innere Wert des Mitgeteilten verständlich wird. Wir stehen der Musik sowohl als begreifende wie als empfindende Wesen gegenüber; und das nicht etwa gesondert, sondern in jedem Augenblicke ungeteilt und ganz. Eine Ablösung des gefühlsmäßigen Teils vom intellektuellen ist ebenso unmöglich — soll das Wesen des Kunstwerks bestehen bleiben — wie das Absondern des Ausdrucks eines Sprechenden von den vorgetragenen Worten. Wollen wir also die musikalische Sprache auf ihre Verständlichkeit hin prüfen, so wird das fortgesetzt nur durch einen gleichzeitigen Appell an Verstand und Gefühl geschehen können. Wir beginnen im Folgenden mit den einfachsten Formen musikalischen Willensausdrucks, um allmählich aufsteigend zu den zusammengesetzten zu gelangen.

Jeder musikalische Ton ist, gleich greifbaren und sichtbaren Körpern, bestimmt durch drei Dimensionen; was bei diesen Höhe, Breite und Tiefe, ist dort Tonstärke, Tondauer und Tonhöhe. Fehlt eine dieser Dimensionen, so ist kein Ton vorhanden. Der Begriff der Klangfarbe, die wir nicht unter den Begriff „Dimension" fassen können, wird uns als „Eigenschaft" der Töne später begegnen.

Lassen wir jede physikalisch-akustische Erklärung beiseite, so ist Tonstärke nichts anderes als der elementare Ausdruck dafür, daß der Zustand eines vorausgehenden Schweigens unterbrochen wird. Wir sagen: der Ton fängt an zu klingen. Das bedeutet, ins Künstlerische übersetzt: Lebensäußerung, Willenskundgebung. Hört der Ton auf zu klingen, so ist das Schweigen wieder da, der Wille ist stumm geworden. Die Reihenfolge: Klang— Pause — Klang — Pause usw. ist also identisch mit der Reihe: Tätigkeit — Ruhe — Tätigkeit — Ruhe, oder auch, da Tätigkeit gleich Kräftespannung, Ruhe gleich Kräftelösung ist, ein Abwechseln zwischen Spannungs- und Lösungsmomenten. Der einfache Wechsel zwischen Ton und Pause gewährt mithin schon ein kleines, freilich noch sehr unbedeutendes Schauspiel menschlichen Wollens. Es gestaltet sich aber sofort anziehender, wenn der Begriff der Zeitdauer, vorläufig noch ohne Wertbestimmung, mit hineingezogen wird, also wenn die Dauer des Erklingens größer ist als die des Schweigens oder umgekehrt. Im ersten Falle erscheint die Willensäußerung kräftiger, die Aktivität größer, im zweiten Falle schwächer, geringer. Eine weitere Steigerung erfährt der Vorgang, wenn die Zeitdauer auf beiden Seiten wechselt, wenn einmal die Töne, das andere Mal die Pausen länger sind, etwa:

1) 

Das Gefühl der Aktivität, des kräftigen Wollens erhöht sich ferner, wenn der angegebene Ton ein- oder mehrmals wiederholt wird:

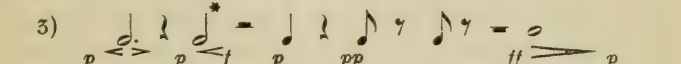
2) 

denn Wiederholung bedeutet Bekräftigung.

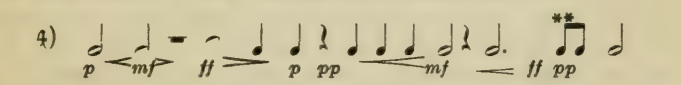
Eine neue Färbung nimmt unser kleines Kräfteschauspiel an, wenn vom An- und Abschwellen der Tonstücke Gebrauch gemacht wird. Stellen wir uns vor, es bliebe auf der Orgel ein gewisser Ton sehr lange in gleicher Tonstärke (Piano) liegen, ohne durch Pausen unterbrochen zu werden. Das Ergebnis wäre, daß sich der Eindruck einer Willensäußerung sehr bald für unser Gefühl abschwächen, ja wohl ganz verlieren wird. Gesetzt nun, nach 20 Sekunden steigere sich die Tonstärke wieder, es träte ein Crescendo zum *f* oder *ff* ein. Sofort erwacht unsere Teilnahme wieder. Und wie wir jetzt mit Spannung das Zunehmen des Tonvolumens verfolgen, so wenden wir umge-

kehrt auch dessen Abnehmen bis zum zartesten *pp* ungeteilte Aufmerksamkeit zu, gilt es uns doch als Zeugnis für das erneute Eingreifen eines Willens, für das An- und Abspannen der Kräfte. Beim Anwachsen der Tonstärke kann dies so weit gehen, daß wir an eine Grenze kommen, wo das Gefühl des Erhabenen und, wenn diese überschritten wird, das des Furchtbaren eintritt. Dann fühlen wir uns seelisch nicht mehr erhoben, sondern bedrückt, dann ist es, als nähme ein Riesenwille von unserer Seele Besitz, ein Wille, dem wir nicht entgegenarbeiten, sondern nur erliegen können. Anderseits gibt ein Decrescendo bis zum kaum hörbaren *pp* das Bild eines hinsterbenden Willens, den wir im Gegensatz zur wachsenden Kraft als Abnahme bis zur Schwäche oder Ohnmacht auslegen.

Damit sind jedoch die Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb der eben besprochenen Elementarformen keineswegs schon erschöpft. Wir können nämlich Crescendo und Decrescendo verbinden mit den vorhin erwähnten Willensäußerungen, d. h. einen durch Pausen unterbrochenen Ton an- und abschwellen, im Moment stärksten Erklingens abbrechen oder die Steigerung über Pausen hinweggehen lassen. So etwa, wenn wir Beispiel Nr. 1 zugrunde legen:

3) 

oder entsprechend Nr. 2 mit Tonwiederholung:

4) 

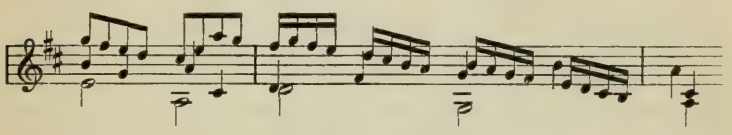
Das durch diese beiden, natürlich beliebig anders abzuschattierenden Reihen gewonnene Bild vermittelt bereits eine ziemlich verzweigte Willensäußerung des Ausführenden oder „Komponisten". Bei * (Nr. 3) tritt der Fall ein, daß der Wille im Momente höchster Kraftentfaltung unterbrochen, die Entladung also auf die Pause verlegt wird. Bei ** (Nr. 4) wird ein *ff* durch ein *pp* abgelöst. In beiden Fällen haben wir die Empfindung des Gewaltsamen oder, um Ausdrücke aus dem Seelenleben zu nehmen, des Trotzigen, Herrischen, Unbiegsamen, auch wohl Launischen. Es leuchtet ein, daß solche dynamischen Schroffheiten nur dann schön und befriedigend wirken, wenn sie durch irgendwelche vorausgehende

Umstände gerechtfertigt sind; es würde absonderlich wirken, inmitten einer Reihe Töne im *p* ohne weiteres ein plötzliches *ff* erklingen zu lassen oder einen Forte-Ausbruch durch ein plötzliches *p* zu hemmen. Das beweist, daß die Dynamik (d. h. die Lehre von der Abstufung der Tonstärke) mit den Ablaufsbedingungen unserer Gemütsbewegungen in engem Zusammenhange steht und keine Willkürlichkeiten verträgt. Gewiß können auch im Seelenleben häufig unvermittelte Kontraste eintreten, Fälle, in denen höchste Aktivität durch gänzliches Versagen der Kräfte, oder Zustände teilnahmsloses Hindämmerns durch Momente des Aufbrausens begleitet werden, aber wie sich hier stets etwas Ungewöhnliches, Pathologisches kundgibt, so auch im Bereich des musikalischen Ausdrucks. Beethoven liebt solche Kontraste.

Der Möglichkeiten, in Reihen wie die obigen durch Anwendung dynamischer Schattierungen „Affekte" hineinzulegen, sind unzählige, wenn auch deren Deutung infolge Mangels melodischer und rhythmischer Gestaltung sich vorläufig nur in sehr weiten Grenzen bewegen wird. Indessen tut man gut, sich einmal klar zu machen, welche elementaren Wirkungen bereits in diesen untergeordneten, zum Teil nur den physischen, nicht geistigen Menschen ergreifenden Tonerscheinungen verborgen liegen, wie durch Wechsel von Klang und Pause, Stark und Schwach schon eine lange Reihe von Gefühlsbildern wenigstens den äußern Umrissen nach umschrieben wird. Ihre Klarheit wächst, sobald wir den Begriff des Tempos, also die Gegensätze von Schnell und Langsam mit ihren Übergängen hinzu nehmen.

Während wir von Natur aus ein Mittelmaß für Stärkegrade nicht haben — der Ausdruck *mf* ist nur relativ und wird, auf ein Orchesterstück angewandt, ganz andere tatsächliche Bedeutung haben als etwa für ein Klavierstück —, gibt es für die Geschwindigkeit, mit der Töne aufeinander folgen, ein Normalmaß, das ziemlich allgemein weder als zu schnell, noch als zu langsam empfunden wird. Es entspricht dem Zeitmaß des normalen Pulsschlags und beträgt etwa 80 Schläge in der Minute (entsprechend der Zahl 80 auf Mälzls Metronom). Pendel- oder Metronomschläge, die sich mehr als 80 mal in der Minute wiederholen, pflegen wir als schnell, hastig, ja überstürzt, solche, die sich weniger als 80 mal wiederholen, als langsam, träge oder schleppend zu bezeichnen. Dabei ist sofort auf Grund einer bekannten Erfahrung zu bemerken, daß das, was innerhalb

jedes dieser Pendelschwingungen vorgeht, keinen Einfluß hat auf unser Urteil über den Schnelligkeitsgrad; mit andern Worten: die Achtel- oder Sechzehntel- oder Zweiunddreißigstel-Noten, welche gegebenenfalls zwischen zwei solchen Normalpendelschlägen auftreten, machen das „Tempo" keineswegs „schneller". Das lehrt schon die einfache Tatsache, daß in einem mehrstimmigen, etwa dreistimmigen Stücke die eine Stimme in halben Noten, die andere in Vierteln, die dritte in Achteln oder Sechzehnteln fortschreiten kann, ohne daß bei der zweiten und dritten von einer Tempobeschleunigung die Rede sein könnte:



(Vgl. dazu z. B. den 2. Satz der C-Moll-Sinfonie von Beethoven, wo das Tempo Andante con moto unverrückt bestehen bleibt, auch dort, wo die $^3/_8$-Melodie in Sechzehntel und Zweiunddreißigstel aufgelöst wird). Nehmen wir in obigem Beispiel für jedes Achtel einen Normalpendelschlag an, so wird uns das Tempo sehr langsam (Largo) erscheinen, nehmen wir für jedes Viertel einen an, so steigert sich das Tempo ins Bewegte (Andante), nehmen wir endlich für jede halbe Note einen an, so ist Lebhaftigkeit (Allegro) erreicht. Wollte man die Normalpendelschläge gar taktweise eintreten lassen, so hätte man Presto oder Prestissimo. Wir können also von einer relativen Schnelligkeit („Tempo") und einer absoluten Schnelligkeit (nämlich der jeweiligen Notenfolgen) sprechen. Maßgebend für die Tempoauffassung wird jedesmal sein, welche Notengruppen wir unter einen Pendelschlag untergebracht wissen wollen, daher auch bei Metronomisierungen stets mit der Pendelschwingungszahl, die betreffende Notenart, für die sie gilt, angegeben ist (z. B. ♪ = 100; 𝅗𝅥 = 63). Statt des Wortes „Pendelschläge" pflegt die neuere Musiklehre den Ausdruck „Zählzeiten" zu gebrauchen.

Die Bedeutung von Schnell und Langsam im Temposinne für unser seelisches Erleben liegt auf der Hand. Schnelle Bewegung ist ein Zeichen innerer Erregung, gleichgültig ob freudiger oder ernster Natur, langsame Bewegung bedeutet Festhalten am seelischen Gleichgewicht, Gemächlichkeit, Sichbescheiden. Beide

Male ist das Maß der Spannung oder Lösung, der größere oder geringere Kraftaufwand Ursache solcher Wirkung, wie wir denn nun immer deutlicher den Wechsel von Kräfteanspannung und Kräftelösung als das eigentliche Grundgesetz aller musikalischen Erregungen erkennen werden. Hinweise auf solche seelischen und sogar körperlichen Spannungs- und Lösungsgefühle enthalten schon die zur Angabe des Tempos üblichen Vorschriften: Allegro (fröhlich), Animato (belebt), Andante (gehend), Grave (schwer), Largo (breit), die das Zeitmaß also bildlich, unter Berufung auf körperliche Gefühle fixieren. Daß dabei der Ausdruck Allegro, d. h. fröhlich zur Bezeichnung des schnellen Zeitmaßes einseitig ist — denn ebensogut können ernste, ja schmerzliche Gefühle in schneller Bewegung ausgedrückt werden — kommt uns heute freilich kaum mehr in den Sinn; es deutet das zurück auf eine Zeit, die in der schnellen Bewegung ein besonderes Kennzeichen der Fröhlichkeit sah und Trauriges vorwiegend langsam ausdrückte (Tanzmusik).

Gleich den dynamischen Gegensätzen von *p* und *f* können auch die Gegensätze von Schnell und Langsam (immer im relativen Sinne verstanden) gegeneinander abgestuft werden und ineinander übergehen, so daß wir gewissermaßen zeitliche Crescendi und Decrescendi haben: Beschleunigung und Verzögerung des Tempos. Beschleunigung, so sagt die tägliche Erfahrung, bedeutet wachsende Erregung, leidenschaftliches Fortgehn, Anspannung aller Kräfte; Verzögerung das Gegenteil. Beides kommt in Musikstücken häufig vor, besonders an Schlüssen, wo Beschleunigung naturgemäß gern mit einem Wachsen, Verzögerung gern mit einem Abnehmen der Tonstärke verbunden ist. Doch werden phänomenale Wirkungen auch durch das Umgekehrte erreicht, etwa wenn der Komponist bei starkem Crescendo ein „molto ritenuto" oder „sempre ritardando" vorschreibt; in diesem Falle legen wir den Vorgang als Ausdruck einer gesteigerten, auf Bezwingung eines hemmenden Widerstandes gerichteten Willensenergie aus und haben den Eindruck eines sich gewaltsam zum Siege Durchringenden[1]), ein Effekt, dessen allzureichlicher Gebrauch freilich manieristisch wirkt. Das Gegenstück dazu: Diminuendo mit Accelerando verbunden, kommt seltener vor; mit ihm würde sich der

[1]) Am häufigsten bei Fugenschlüssen. Ein bezeichnendes Beispiel aus der neuesten Literatur ist der Schluß von M. Regers 100. Psalm.

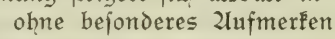
Eindruck des Leichten, Spielerischen, ungehemmt Dahinspringenden verbinden (Schlüsse gewisser Scherzosätze). — Auch der unzähligen kleinen, vom Komponisten nicht angemerkten Tempoverschiebungen innerhalb kurzer Strecken, die sich beim ausdrucksvollen Vortrage als Niederschlag lebendigen Nachempfindens von selbst einstellen (Tempo rubato), möge schon an dieser Stelle gedacht sein. Sie machen oft den Lebensnerv einer Komposition aus (etwa der Schumannschen „Träumerei"). — Immerhin kommt das Umschlagen des Tempos, wie es am Anfang des Stückes vorgeschrieben ist, in sein Gegenteil im Laufe einer Komposition gewöhnlich nur bei Satzeinschnitten vor, seltener in der Mitte: ein Allegro pflegt Allegro zu bleiben, ein Adagio Adagio. Dagegen kennt natürlich die Schnelligkeit der Tonbewegung an sich, ausgedrückt durch kurze oder kürzere Notenwerte, keine Einschränkung. Wie mit piano und forte die Intensität des Willensausdrucks, so ist mit dem Schnell und Langsam der Tonbewegung die Bewegungsart eben dieses Willensausdrucks tausendfältig abzuschattieren.

Gewinnt nun durch Hinzunahme des Begriffs von Schnell und Langsam unser Kräfteschauspiel, wie wir es oben verließen, eine weitere Möglichkeit, inneres, organisches Leben widerzuspiegeln, so ist doch nicht zu verkennen, daß ihm noch ein wichtiges Moment fehlt, das nämlich, wodurch es überhaupt erst zu etwas Künstlerischem wird. Offenbar muß noch etwas hinzutreten, was uns in den Stand setzt, jenen Tonproduktionen, die bis jetzt noch das Spiel äußerster Willkür, das Resultat einer Laune zu sein scheinen, die Bedeutung eines logischen, in innerem Zusammenhang stehenden Ganzen zuzuerkennen. Hier tritt der Begriff des Rhythmus ein.

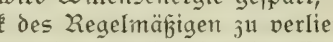
Ist Rhythmik ganz allgemein die Lehre von der Dauer der Töne, so Rhythmus im engeren Sinne der Ausdruck für ein bestimmtes Verhältnis von Länge und Kürze. Umschrieben die Begriffe Stark, Schwach, Langsam, Schnell nur die äußeren, elementaren Bedingungen, unter denen Töne von beliebiger Dauer ins Leben treten, so sagt nun der Rhythmus Näheres aus über den Wert, über die „Persönlichkeit" jedes einzelnen Tones: wie er sich zu seinem vorhergehenden und folgenden verhält. Dadurch gewinnt er recht eigentlich erst innere Bedeutung und rückt aus dem Kreise des Zufälligen zu einem bestimmten Gliede des Ganzen auf, während dieses (zunächst

als „Takt") wiederum zu ihm in ein näheres Verhältnis tritt. Erst jetzt vollzieht sich der Übergang ins musikalische Gebiet, wo, um den Vergleich festzuhalten, jeder Ton als „Persönlichkeit", als „Individuum" zu gelten hat.

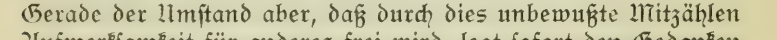
Schon mit dem Festhalten an den einzelnen Schlägen des Zeitmaßes kommt eine gewisse Gesetzmäßigkeit in die Tonfolge. Sie erregt Wohlgefallen, weil sie gestattet, in jedem Augenblick nicht nur den abgelaufenen Zeitabschnitt in der Erinnerung zu rekapitulieren, sondern auch den bevorstehenden im voraus zu übersehn. Doch nicht nur dies. Indem die Bewegung immer in gleichen Zeitteilen fortschreitet, gewöhnen wir uns an sie. Und diese Gewöhnung steigert sich alsbald in dem Maße, daß wir ihr schließlich ohne besonderes Aufmerken fast mechanisch folgen. Dadurch wird Willensenergie gespart, und wir können, ohne den Eindruck des Regelmäßigen zu verlieren, unsere Aufmerksamkeit anderen Eigentümlichkeiten des Tonbilds zuwenden. Gerade der Umstand aber, daß durch dies unbewußte Mitzählen Aufmerksamkeit für anderes frei wird, legt sofort den Gedanken nahe, für solches „andere" zu sorgen, also zur Vermeidung von Langeweile den Zwischenraum der einzelnen Pendelschläge mit kurzweiligen Inhalt zu füllen. So können wir z. B. jeden derselben (durch · bezeichnet) halbieren:



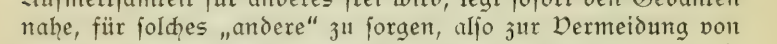
oder in drei Teile zerlegen:



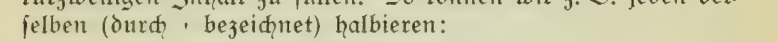
oder können weitere, kompliziertere Unterteilungen machen, z. B.



ferner



Ebenso lassen sich zwei oder drei Pendelschläge zusammenfassen:

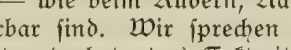


ferner

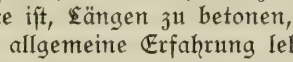
Das „Kurzweilige" hierbei ist indessen nicht so sehr die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Schemata an sich, als vielmehr der

Umstand, daß gewisse Noten betont, andere nicht betont werden. Wir legen einigen Noten oder Notengruppen (Metren) mehr „Gewicht" bei als anderen, zeichnen sie durch einen Nachdruck vor andern aus, was äußerlich im Notenbilde schon in der Einteilung in Takte, d. h. durch Abgrenzung mit (Takt-)Strichen zum Ausdruck kommt. Im Zusammen- oder Auseinandergehn von Lang und Kurz einerseits, Betont und Unbetont andrerseits beruht einzig und allein die seelische Bedeutung des musikalischen Rhythmus. Das Bedürfnis, den ersten von zwei oder drei Schlägen zu betonen, ist in unserer Natur so tief begründet, daß wir es tun, selbst wenn die Schläge — etwa das Pendeln einer Uhr, das Läuten der Glocken, das Geräusch des fahrenden Bahnzugs — in der Stärke einander gleich, d. h. von Natur aus unbetont, oder — wie beim Rudern, Nähen, Taktieren — überhaupt nicht hörbar sind. Wir sprechen da von schweren (betonten) und leichten (unbetonten) Taktzeiten[1]).

Das Natürlichste ist, Längen zu betonen, Kürzen unbetont zu lassen; denn die allgemeine Erfahrung lehrt, daß das Aushalten längerer Töne größeren Kraftaufwands bedarf, also:

5) 

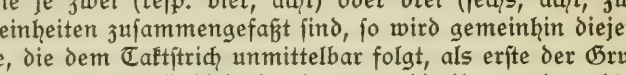
Wird dieser natürlichen Betonung widersprochen durch Hervorkehrung des Gegenteils:

6)  usw.,

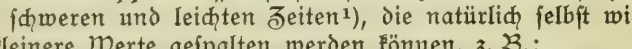
so haben wir mehr oder weniger das Gefühl des Gewaltsamen, absichtlich Verkehrten und finden uns veranlaßt, der Absicht nachzugehn, warum der Tonsetzer diese Abweichung dem Natürlichen vorzog. — Im übrigen ist die Betonung resp. Nichtbetonung einer (langen oder kurzen) Note abhängig von ihrer Stellung im Takt, d. h. vom Metrum. Metrum oder Takt ist nämlich die Zusammenfassung von zwei oder drei Zeiteinheiten zu einer Gruppe. Als Zeiteinheiten können genommen werden die halbe,

[1]) Das Spiel auf der Orgel, bei der ein Betonen einzelner Töne wie auf dem Klavier unmöglich ist, ist vielfach nur darum verständlich, weil wir solche Betonungen unwillkürlich ausführen, und es gehört zu den bekannten Tatsachen, daß rhythmisch komplizierte Themen von Orgelfugen (z. B. mit Synkopen) beim ersten Eintritt nicht sofort erfaßt werden, weil der Anhalt zur richtigen Betonung fehlt.

die Viertel- und die Achtel-Note, seltener (doch in der älteren Musik häufig) die ganze Note und die Sechzehntelnote. Dementsprechend gibt es einen $\frac{2}{2}$-, $\frac{2}{4}$-, $\frac{2}{8}$-Takt (gerade Taktarten), ebenso einen $\frac{3}{2}$-, $\frac{3}{4}$-, $\frac{3}{8}$-Takt (ungerade Taktarten), doch können die Zähler dieser Brüche auch mit 2 multipliziert werden, so daß wir $\frac{4}{2}$-, $(\frac{6}{2})$-, $\frac{4}{4}$-, $(\frac{6}{4})$-, $\frac{4}{8}$-, $(\frac{6}{8})$-Takt erhalten; doch sind dies natürlich eben nur Vervielfachungen der ursprünglichen Bildungen. Da nun die Taktstriche jedesmal die regelmäßigen Gruppen angeben, in die je zwei (resp. vier, acht) oder drei (sechs, acht, zwölf) Zeiteinheiten zusammengefaßt sind, so wird gemeinhin diejenige Note, die dem Taktstrich unmittelbar folgt, als erste der Gruppe stets die „schwerste", diejenige dagegen, die ihm vorhergeht, als letzte der Gruppe die „leichteste" sein. Jeder Takt besteht also aus schweren und leichten Zeiten[1]), die natürlich selbst wieder in kleinere Werte gespalten werden können, z. B.:

7) 

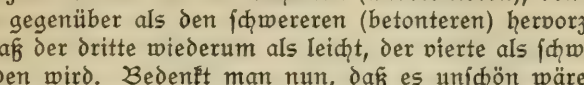
Es fragt sich nun: wie verhält sich das Schwer und Leicht in diesem Sinne zu dem Betont und Unbetont? Das natürlichste wäre die Annahme, daß schwere Taktzeiten betont, leichte Taktzeiten unbetont sind. Hat man z. B. die Bildungen

8) 

so könnte man sich das dann entstehende Kräftespiel etwa vorstellen unter dem Bilde schrittweisen Bergbesteigens oder einer Gummischnur, die bei der ersten Taktzeit angezogen, bei der letzten locker gelassen wird. Dann hätten wir jedesmal den Wechsel: Spannung, Lösung, Spannung, Lösung usw. Man denke sich nun z. B. das Lied „Deutschland, Deutschland über alles" streng in diesem, sich gleichbleibenden Schema: schwer (betont), leicht (unbetont) vorgetragen. Es wird sich herausstellen, daß ein solcher Vortrag alsbald ermüdend, abspannend, ernüchternd wirkt, ähnlich etwa den einfachen, mechanischen Pendelschlägen. Kein Zweifel, es muß etwas vorhanden sein, wodurch dies untergeordnete, rhythmische Leben zu einem Leben höherer Ordnung erhoben wird. Sehen wir näher zu, so ergibt sich,

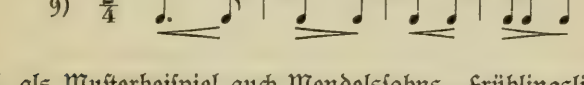
[1]) Bisweilen wohl auch „gute" und „schlechte" genannt.

daß das Grundprinzip von Schwer und Leicht sich nicht nur auf die einzelnen Taktteile, sondern auch auf ganze Takte selbst übertragen läßt. Und zwar liegt es in unserer Natur, den ersten von zwei Takten als den leichteren (unbetonteren), den zweiten ihm gegenüber als den schwereren (betonteren) hervorzuheben, so daß der dritte wiederum als leicht, der vierte als schwer empfunden wird. Bedenkt man nun, daß es unschön wäre, diesen Nachdruck jedesmal ruckweise hervorzuheben, daß es vielmehr natürlich ist, ihn durch ein geringes Crescendo vorzubereiten, durch ein Decrescendo abklingen zu lassen, so würde das eben genannte Lied folgendermaßen vorzutragen sein:



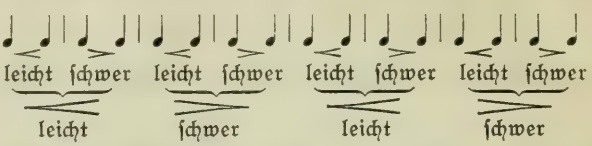
(Vgl. als Musterbeispiel auch Mendelssohns „Frühlingslied" für Klavier, das unmittelbar zu solchem Vortrag auffordert.)

Daraus erhellt zweierlei: Erstens, welche Bedeutung der Taktstrich und überhaupt die Taktart für das innere Leben einer Melodie hat. Es ist nicht gleichgültig, ob ein Stück im $\frac{2}{4}$- oder $\frac{4}{4}$-Takt, im $\frac{3}{8}$- oder $\frac{6}{8}$-Takt geschrieben ist. Man kann die Melodie des Liedes sehr wohl auch im $\frac{4}{4}$-Takt notieren, wird sich aber sofort überzeugen, daß es damit innerlich eine kleine Veränderung erleidet:



eine Veränderung, die hier zum Nachteil der Deklamation ausfällt, da das stark betonte „über" keineswegs schön wirkt. Dagegen würde die zweite Fassung der ersten vorzuziehen sein, wenn der Text „Gott erhalte Franz, den Kaiser" zu singen wäre. — Wir sehen also, wie sich der Rhythmus im Kleinen, das Leicht-Schwer der Taktzeiten im Großen wiederholt im Rhythmus ganzer Takte (leicht, schwer): über den Wellen des kleinen Rhythmus gehen die Wellen eines größeren fort. Ja, diese größere Wellenlinie läßt sich ihrerseits nochmals unter einer dritten zusammenfassen, indem man je zwei Takte als leichte ihren zwei folgenden

(als schwerere) entgegengesetzt. Dann entstehen leichte und schwere Doppeltaktgruppen („Phrasen"):

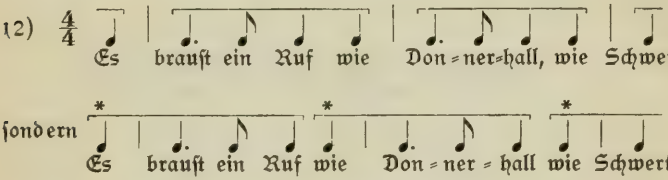


Endlich können auch noch diese letzten Doppeltaktgruppen in das Verhältnis von leicht und schwer gebracht werden („Periode"). Und so wölben sich dann über einer Komposition große, kleinere, kleine und kleinste Rhythmusbögen, und jeder von ihnen klingt in unserm Empfinden als Ausdruck gesteigerten „organischen" Lebens wieder; denn dieses System von in- und übergreifenden Groß- und Kleinrhythmen ist der Ausdruck einer „Mannigfaltigkeit in der Einheit", organischer Gesetzmäßigkeit bei anscheinend größter Freiheit im einzelnen. Dieses fortwährende Schauspiel großer und kleiner Kräftespannungen und Kräftelösungen steht im Einklang mit dem unserer seelischen Spannungen und Lösungen und gewährt deshalb Lust und Befriedigung. Wenn überhaupt, so könnte hier von einer Ähnlichkeit mit der Baukunst gesprochen werden, wo ebenfalls kleinste, kleine, größere, große Raumabschnitte „rhythmisch" untereinander aufgehoben werden und im Beschauer das Gefühl eines künstlerisch gebändigten Kräftewettstreits erwecken. In Meisterwerken, wie etwa Beethovens c-Moll-Sinfonie, läuft dieser Rhythmus im Großen deutlich spürbar vom ersten Takte an bis zum letzten fort, einem gewaltigen Pulsschlag in den Adern des Tonorganismus vergleichbar.

Beispiel 8) und 9) enthüllen aber noch eine zweite wichtige Tatsache. Wir nahmen in Nr. 8 die schweren Taktzeiten betont, die leichten unbetont an, und identifizierten dabei das Kräftespiel mit dem Bergbesteigen und dem Anziehn einer Gummischnur. Es bedeutet demnach die erste Taktzeit eine Spannung, die zweite eine Lösung. Zugleich aber sahen wir, daß auf die Dauer ein solches mechanisches Abwechseln eintönig wirke. In der Tat muß ein solcher Vortrag unkünstlerisch, unbeseelt genannt werden. Wir haben uns vielmehr das Kräftespiel gerade umgekehrt zu denken: die schweren Taktzeiten sind Entladungen (Lösungen), die leichten entweder direkte Spannun-

gen, oder Resultate der Entladung einer schweren. Schon aus der Achtelnote des ersten Takts in Beispiel 9) geht das hervor: obwohl eine leichte Zeit, beseelen wir sie mit einem leichten Crescendo, also einer Spannung, um für den schweren zweiten Takt das gehörige Gewicht zu haben. Deutlicher noch wird das an Folgendem. Bildungen wie in Beispiel 8) begannen mit dem Niederschlag des Takts. Sie können aber auch mit „Auftakt" beginnen, d. h. mit einer oder mehreren Anlaufnoten vor dem Taktstrich (z. B. „Es braust ein Ruf", „Vom hohn Olymp herab ward uns die Freude"). In diesem Falle gehören natürlich die Auftaktsnoten eng zusammen mit der Niederschlagsnote. Folglich darf man die Melodie nicht etwa taktweis zerlegen, sondern muß den Auftakt stets mit zum nächsten Gliede rechnen, denn Anlauf und Sprung gehören zusammen; also nicht:

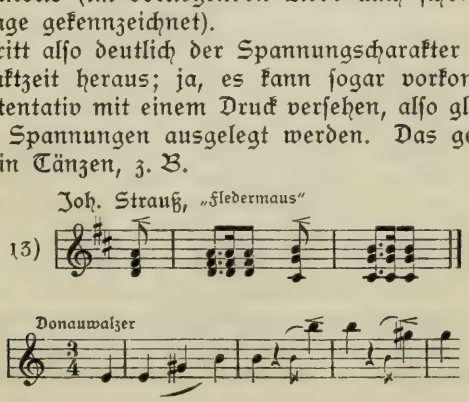
12)



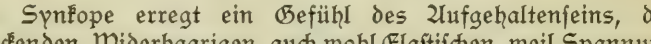
Zugleich zeigt das Beispiel, daß „Auftakt" nicht etwas ist, was nur am Anfang eines Themas vorkommt, sondern was sich in solchen Fällen auch im Verlaufe fortsetzt, und zwar von Motiv zu Motiv (im vorliegenden Liede auch schon durch die Textunterlage gekennzeichnet).

Hier tritt also deutlich der Spannungscharakter der letzten, leichten Taktzeit heraus; ja, es kann sogar vorkommen, daß Auftakte ostentativ mit einem Druck versehen, also gleichsam als gedoppelte Spannungen ausgelegt werden. Das geschieht am häufigsten in Tänzen, z. B.

13)

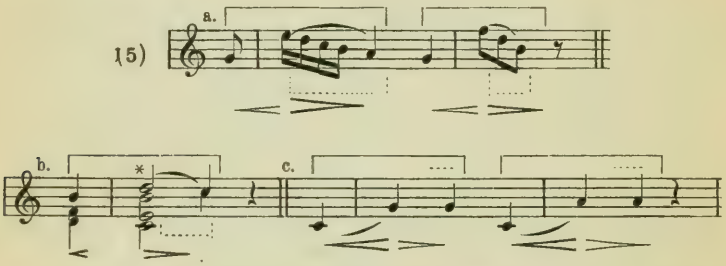


und gibt dann dem Vortrag besonderen rhythmischen Schwung. Die Tatsache, daß leichte Taktzeiten gewöhnlich unbetont sind, erscheint hier geradezu auf den Kopf gestellt. Von solchen Bildungen ist es nicht weit bis zur sog. Synkope. Sie erscheint dort, wo eine von Natur leichte, unbetonte Zeit betont und mit der nächsten schweren (sonst betonten) zusammengezogen wird:

14) 

Die Synkope erregt ein Gefühl des Aufgehaltenseins, des Stockenden, Widerhaarigen. auch wohl Elastischen, weil Spannung auf Spannung ohne Lösung gehäuft ist. Sie gehört zu den sog. Konfliktbildungen.

Es können leichte, unbetonte Taktzeichen aber auch als Resultat oder Folgeerscheinung von „Entladungen" schwerer gedeutet werden:

15) 

Die mit ····· markierten Noten beider Beispiele haben keinen Spannungscharakter, enthalten auch nicht den Moment der Entladung (Lösung) selbst, sondern sind „Ausflüsse" der zuvor zur Entladung gekommenen Spannung. Man pflegt in solchen Fällen von „weiblichen" Motivendungen zu sprechen, bei * in b in Verbindung mit einem Vorhalt. Ihrem „Ausfluß"charakter entsprechend wird sich der Vortrag derart zu gestalten haben, daß die Hauptnote, auf der die durch Auftakt vorbereitete Entladung geschieht, eine leise Dehnung, mit ebensolchem Druck verbunden, erhält, worauf die von ihr abhängigen Noten in mehr oder weniger merklichem Crescendo abfließen.

Auftaktsrhythmen wohnt infolge ihres Spannungscharakters im Allegro immer eine besondere Lebhaftigkeit, der Ausdruck kecken Vordringens, im Andante oder Adagio der des Sich-

emporraffens, Aufschwungnehmens inne, eben weil uns unbewußt immer das Bild des Anlaufs mit Sprung, des Ausholens mit Treffen dabei begleitet. Außerdem haben Auftaktsbildungen bei weitem größere Anschlußfähigkeit als volltaktige und sind daher vor allem geeignet, das rhythmische Leben einer Komposition im Fluß zu erhalten. Ungemein häufig kommt es vor, daß Auftaktsbildungen auch dort vorliegen, wo das Notenbild scheinbar Volltaktsrhythmen enthält, wo entweder der Niederschlag nur die Feststellung des ersten Taktteils ist und alles übrige auftaktig fortfließt, oder wo der rhythmische Bau im Verlaufe dazu nötigt, eine Unterdrückung des ersten Auftakts (d. h. Pause) anzunehmen. Die Konsequenz, alle Rhythmen, auch die volltaktigen, als auftaktig zu erklären, kann bei der Analyse verwickelter rhythmischer Zusammenhänge bisweilen zur Beruhigung unseres logischen Gewissens dienen, wird aber vom unbefangenen musikalischen Empfinden in vielen Fällen nicht mitgemacht und verliert dadurch an praktischer Bedeutung.

Innerhalb des graden und ungraden Takts ist naturgemäß eine solche Fülle von Rhythmen und metrischen Bildungen denkbar, daß es aussichtslos wäre, selbst nur die nächstliegenden anzuführen. Am reizvollsten sind solche, in denen von der Natürlichkeit abgewichen wird. Dazu gehört u. a. das Umschlagen dreizeitiger Rhythmen in zweizeitige (Duole = zwei Achtel statt drei, z. B. in $\frac{6}{8}$-Takt), oder umgekehrt zweizeitiger in dreizeitige (Triole), das Eintreten von Pausen auf schweren Taktzeichen, Verschiebung des Akzents usw. Entsprechend der Unerschöpflichkeit ihrer Formen ist auch die Unerschöpflichkeit ihres Ausdrucks, der von der Bewegung leisen Atmens bis zu grotesker Wildheit gehen kann. Sieht man noch ab von jeder melodischen und harmonischen Zutat, so ist freilich schwer zu sagen, ob leeren rhythmischen Gebilden an sich schon „Ausdruck" zukomme, selbst wenn Tempo und Dynamik mithilfen. Da uns der Begriff des Rhythmus von Natur aus nur durch sinnliche Bewegungseindrücke — seien es auch nur Kehlkopfempfindungen — vermittelt wird, so werden Rhythmen zunächst auch nur als Abbilder solcher Bewegungseindrücke wirken. Wir sprechen von gehenden, hüpfenden, stolpernden, gleitenden, stockenden Rhythmen und unterscheiden sehr wohl die einen von den andern. Das sind alles Eigenschaften der uns umgebenden bewegten Körperwelt, bedeuten also an und für sich nichts Seelisches. Darüber

hinaus freilich wird es uns möglich sein, die hüpfenden Rhythmen als fröhliche, die scharf akzentuierten als stolze, die jagenden als leidenschaftliche, die schweren als ernste oder traurige zu bezeichnen, doch ist klar, daß einer wirklichen Bereicherung unseres Erlebens damit nur in ganz geringem Grade gedient ist; komplizierte, künstliche Rhythmen, zu denen wir ohne weiteres kein Analogon in der bewegten Körperwelt finden können, werden daher kalt lassen. Sollen wir ihnen Interesse entgegenbringen, so muß ein neues Medium hinzutreten.

Dieses Medium, das die hohlen Schemen des Rhythmus mit warmem Blute füllt, ist der Wechsel der Tonhöhe, in erweitertem Sinne: die Melodie. Ward schon durch den Rhythmus jeder Ton zu einer gewissen „Persönlichkeit", wie wir oben sagten, so nehmen diese Ton-Persönlichkeiten dadurch, daß sie sich in der Tonhöhe voneinander unterscheiden, einen noch bestimmteren Persönlichkeitsgrad an. Das Typische, was ihnen vorher als bloß langen oder kurzen, bloß betonten oder unbetonten anhaftete, verdichtet sich zu etwas Individuellem: erst jetzt treten sie als Individualitäten einander gegenüber. Sind mehrere solcher rhythmisch bestimmten Tonindividualitäten miteinander verbunden und auf eine gemeinsame Einheit (Tonika) bezogen, so haben wir eine Melodie. Die letztere Bestimmung: die Bezogenheit auf eine gemeinsame Einheit ist vor allem wichtig. Denn wenn wir die verschiedenen Tonhöhen, wie sie uns z. B. durch die chromatische Tonleiter gegeben sind, auf das Interesse hin prüfen, das sie uns gewähren, so müssen wir gestehen, daß uns eigentlich alle Töne in dieser Beziehung gleich wertvoll erscheinen, daß keiner dadurch, daß er höher oder tiefer als der andere ist, ihn uns vorzuziehen nötigt. Gleich den regelmäßigen Pendelschwingungen des Zeitmaßes sind uns die Tonhöhen, untereinander verglichen, zunächst gleichgültig. Wertvoll, interessant werden sie erst, wenn sie uns in Auslese vorgelegt werden, wenn sie untereinander in Beziehung, in ein Abhängigkeitsverhältnis treten. Dieses Abhängigkeitsverhältnis findet sich doppelt ausgedrückt: einmal durch die Intervalle, in denen die Töne zu einander stehn, das andere mal durch ihre Beziehung auf einen Grund- und Hauptton. Bevor wir näher hierauf und auf die daraus sich ergebenden Folgen für unser musikalisches Empfinden eingehn, schenken wir zuvor dem Begriff des Tonhöhenwechsels im allgemeinen eine kurze Betrachtung.

Waren die Erscheinungen des Tonstärke- und des Tondauerwechsels elementarer Natur, d. h. durch die physikalischen Tatsachen des Laut und Leise, Schnell und Langsam mit ihren Modifikationen von der Natur gegeben, und wurden sie von uns ohne weitere Nebengedanken als elementare Erscheinungen empfunden, so treten wir mit dem Begriff des Tonhöhenwechsels in das Reich der symbolischen Beziehungen. Denn die Ausdrücke „hoch" und „tief" sind dem Gesichtssinne, der räumlichen Anschauung, entlehnt, ebenso die des Auf- und Absteigens. Worauf diese Übertragung beruht, mag hier unerörtert bleiben, genug, daß sie besteht und von den verschiedensten Völkern und bereits im Altertum als sinnfällig angenommen wurde. Augenscheinlich hat der mittlere Umfang der Menschenstimme als Norm gedient, so daß alle Töne, welche diesen übersteigen, als hohe, alle die unter ihm liegen, als tiefe angesprochen werden[1]). Ferner: wir legen den hohen Tönen die Färbung des Hellen, Lichten, Glänzenden bei und empfinden umgekehrt die tiefen Töne als dunkel, nächtlich, düster, was dadurch bestärkt wird, daß hohe Töne leichter ansprechen und daher sehr beweglich sind, während Baßtöne schwerer ansprechen und folglich weniger behende Bewegungen zulassen.

Diese symbolischen Beziehungen der Tonhöhen zu den Erscheinungen der Gesichtswelt spielen in der Musik bekanntermaßen eine große Rolle. Ihr Auf und Ab wird zum Symbol wirklichen Aufsteigens, Emporhebens, Aufschwebens, Emporringens, Absteigens, Niedersinkens, Fallens, Untergehens, und mit dem hohen Tonbereich verknüpft sich gern die Vorstellung des Himmlischen, Ätherischen, Reinen, Göttlichen, wie mit dem Bereich der Baßtöne die Vorstellung des Untermenschlichen, Dämonischen, Unheimlichen, des Waltens dunkler Naturkräfte. Also auch hier haben wir wieder — wie vordem bei Stark und Schwach, Langsam und Schnell, Kurz und Lang — zwei ausgeprägte Gegensätze, Gegensätze, deren freundschaftliches oder feindschaftliches Verhältnis uns in gleicher Weise wie dort innerlich zu beschäftigen und um Gefühle und Vorstellungen zu bereichern vermag. Denn wir gehen noch weiter und„ symbolisieren"

---

[1]) Daß die Note c', von einem Basse gesungen, relativ „hoch", von einem Sopran gesungen, relativ „tief" erscheint, hat damit nichts zu tun und beruht auf andern Voraussetzungen.

nicht nur das Auf und Ab, sondern wir beseelen es auch. Aufsteigen kann zugleich als Aufwärtsstreben im geistigen Sinne empfunden werden, als ein relatives Streben nach Freiheit, ein inneres Sichaufschwingen, ein willensfrohes Bejahen und Hinneigen zu beweglicher Tatkraft. Abwärtsgehende Tonfolgen scheinen von relativem Insichgehn, Zurücktreten des Willens, Sinken der Kraft, von einer Rückkehr zur Beschaulichkeit und Ruhe zu erzählen. (Man sehe etwa Schumanns „Träumerei" oder „Glücks genug".) Der in der Mitte liegende Punkt, von dem aus auf- oder abgestiegen wird, könnte als Sinnbild der noch unentwickelt daliegenden, zu gleichen Teilen Streben wie Sinken in sich bergenden Willenskraft gelten. Es liegt nahe, hier wieder an Einflüsse von Gesangs-, besser Stimmempfindungen zu denken, insofern Erheben der Stimme der Willensbekräftigung, Sinken der Stimme dem Willensnachlaß entspricht und beides zudem von einem wirklichen physischen An- und Abspannen der Organe begleitet ist. Aus solchen Organempfindungen entspringt auch die Tendenz, aufsteigende Tonfolgen mit einem Crescendo, absteigende mit einem Diminuendo zu versehen, denn Aufwärtssingen erfordert ein steigendes Maß von Kraftentfaltung, Abwärtssingen ein sich verringerndes. Solche Empfindungen treten so unbewußt heraus, daß wir sie selbst bei Instrumentalmelodien, wo von Muskelanstrengungen des Kehlkopfs gar nicht die Rede ist, in die Tat umsetzen: wir legen dem Instrument unbewußt Eigenschaften unserer Kehle bei. Trifft der umgekehrte Fall ein, daß fallende Tonfolgen von einem Crescendo, aufsteigende von einem Diminuendo begleitet sind, so weist dieses Abweichen vom Gewöhnlichen auf eine absichtlich starke Willensäußerung irgendwelcher Art, — kostet es doch gewissermaßen doppelte Energie, jener natürlichen Dynamik entgegenzuwirken (man singe etwa den Schluß von „Ein' feste Burg"). Am schärfsten tritt die Gewalt solcher Gegensätze hervor, wenn das Fallen oder Steigen innerhalb der chromatischen Skala geschieht, denn die in ihr enthaltenen Halbtonschritte haben an sich etwas Drängendes, Forttreibendes, abwärts sowohl wie aufwärts.

Und so können denn Dynamik und Tonhöhenwechsel die verschiedensten Verbindungen eingehn und dementsprechend verschieden auf unser Empfinden und Vorstellen wirken. In der Gesangsmusik stehen Worte von entscheidender Bedeutung — je nach ihrem Sinne — gern entweder auf der obersten oder

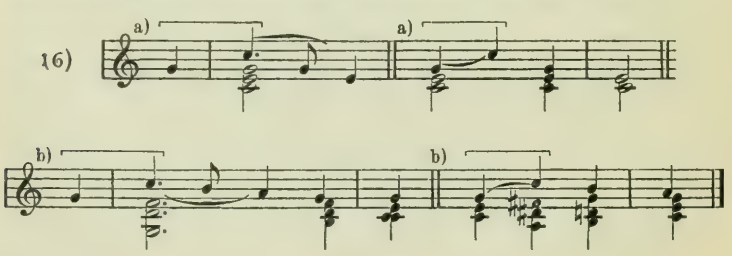
untersten Kurve der Tonlinie (vgl. „Ach wie wär's möglich dann"; Mozarts „Veilchen": „Es war ein herzig's Veilchen"; Beethovens „Freude, schöner Götterfunken" usw.), wobei natürlich das zugleich auf solche Worte gelegte metrische Schwergewicht das Seine zur Wirkung mit beisteuert. An Mendelssohns „Frühlingslied" wird man am schönsten das belebende Wechselverhältnis zwischen dem Auf und Ab und dem Crescendo und Diminuendo der Töne als Ausdruck mannigfaltiger Willensimpulse studieren können, — was freilich erst völlig verständlich wird, wenn gleichzeitig auch die harmonischen Beziehungen Berücksichtigung finden. An dieser Stelle genüge der Hinweis und die Anregung zu eigener Beobachtung. Welche Kombinationen sich ergeben, wenn außerdem Tempobeschleunigung oder -verzögerung hinzutritt, wird der Leser selbst ausfindig machen und dabei staunen über die tiefe Symbolik schon solcher einfachen, zunächst der Harmonie noch entkleideten Verbindungen.

Des näheren wird der Charakter der durch Tonhöhenwechsel zum Ausdruck kommenden Willensimpulse bestimmt durch die Intervalle der Melodietöne. Jenachdem wir den Abstand (Intervallum) zweier aufeinanderfolgender oder zweier gleichzeitig erklingender Töne meinen, sprechen wir von melodischem oder harmonischem Intervall (auch Sukzessiv-, resp. Simultanintervall). Die melodischen Intervalle stehen zu den harmonischen im Verhältnis von Tochter zu Mutter; sie sind nichts anders als die auseinandergelegten Töne harmonischer Intervalle und tragen daher nicht nur ihren Namen (Prim, Sekunde, Terz usw.), sondern haben auch etwas von deren konsonanten oder dissonanten Eigenschaften an sich: in die Folge c-fis z. B. klingt die Dissonanz des Zusammenklangs c-fis stark hinein. Um die Eigenschaften der melodischen Intervalle zu erkennen, würden wir uns also ins Reich der Harmonie, der Zusammenklänge, zu begeben haben. Wir tun dies schrittweise, schicken aber noch folgende Betrachtung voraus.

Es ist die Frage: hat man das Recht und die Möglichkeit, den melodischen Intervallen bestimmte Ausdrucks- oder Gefühlswerte zuzuschreiben? Ist es möglich, Gefühlsgegensätze, wie sie sich anerkanntermaßen in der Dur- und Mollterz finden, mit gewisser Bestimmtheit auch in andern Intervallen der diatonischen Skala ausgedrückt zu finden? So zahlreiche Antworten diese Frage seit dem frühen Mittelalter, ja schon seit dem Altertum

hervorgerufen[1]), keine hat eine spätere Generation zu befriedigen vermocht. Voraussichtlich wird es gegenwärtigen und künftigen Versuchen ebenso ergehn. Denn wenn es auch scheinbar möglich ist, den Gefühlswert einzelner Intervalle an der Hand einer einstimmigen Melodie, etwa eines Volksliedes zu bestimmen und zu zeigen, wie anders z. B. ein Quartenaufstieg wirkt als ein Quintenaufstieg, wie anders ein kleiner Sextenfall als ein großer, so würden alle festlegenden Bestimmungen doch sofort schwankend, ja hinfällig, sobald das Element der Harmonie hinzuträte. Ohne Berücksichtigung dieser ist jeder Versuch einer rein melodischen Interpretation vergeblich. Ferner: die gefühlsmäßige Bewertung eines Intervalls richtet sich nicht nur nach der wechselnden Weite oder Enge des Sprunges, sondern ist auch abhängig von der größeren oder geringeren Entschiedenheit, mit der der Sprung genommen wird. Entschiedenheit (Bestimmtheit, Sicherheit) ist stets ein Zeichen von Kraft (Lebensbejahung), Unentschiedenheit (Zagen, Schwanken) ein Zeichen von Schwäche (Lebensverneinung). Beides sind spezifisch ästhetische Werte und im Reiche der Musik, die auf Bewegung gestellt ist, von ungemein großer, ja allbeherrschender Bedeutung. Jede Äußerung einer Entschiedenheit wirkt befriedigender als eine Äußerung des Gegenteils. So kann z. B. ein Quartensprung (gleichgültig ob „betont" oder „unbetont"[2]), mit dem Gefühle vollkommener Sicherheit genommen werden, wie etwa hier bei a) a)

16)



[1]) Am ausführlichsten hat sich auf Grund mittelalterlicher Traditionen der Jesuit Athan. Kircher in seiner „Musurgia" (1650) damit beschäftigt. Aus neuerer Zeit seien erwähnt die Versuche von K. Mey, Die Musik als tönende Weltidee, 1901 (anfechtbar) und A. J. Polak, Die musikalischen Intervalle als spezifische Gefühlserreger, 1909 (infolge allzureichlich mitgeschleppten wissenschaftlichen Ballastes für die Praxis unergiebig).

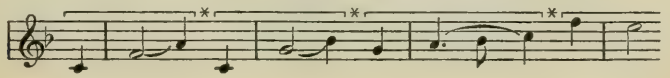
[2]) S. unten S. 39.

oder aber auch mit geringerer Sicherheit wie bei b) b). Denn in diesem Falle ist der Sprungton eine Dissonanz (bzw. Vorhalt), und Sprünge in Dissonanztöne pflegen meist, deren Spannungscharakters wegen, nur mit gewissem „Risiko" genommen zu werden. Daher verbot denn auch die ältere Musiklehre im reinen Satze solche Sprünge. Ein anderes Beispiel: Der kleine Sextenaufstieg d—b trägt, wenn er isoliert erklingt, tatsächlich einen bestimmten Gefühlswert in sich: wir können ihn uns in G-Moll denken und legen ihm dann etwas Schwermütiges, Weiches bei. Wie anders aber, wenn wir als harmonische Grundlage B-dur annehmen! Das Weiche ist geblieben, aber das Schwermütige hat einem Zuversichtlichen Platz gemacht, denn der Zielton b, der vorher g-moll-Terz war, ist zum Grundton von B-dur geworden. Und nicht gleichgültig ist es auch, ob wir im einen wie im andern Falle betonen — ⏑ oder mit Auftaktscharakter ⏑ —.

Die Möglichkeit einer Intervallästhetik ist damit immerhin nicht in Frage gestellt, sie bildet im Gegenteil einen sehr wichtigen Abschnitt der Musikästhetik, und jeder Komponist folgt ihren Grundsätzen, wiewohl unbewußt. Nur wird es sich dabei nicht um Feststellung eines absoluten, sondern immer nur eines relativen Gefühls- und Ausdruckswerts handeln, innerhalb dessen die Empfindung frei schwingen kann. Das einzige, was in diesem Sinne unabhängig von zufällig begleitenden Umständen (Rhythmus, Harmonie) über die melodischen Intervalle gesagt werden kann, bezieht sich auf den verschiedenen Grad der *Spannungsgefühle*, die sie auslösen. Es gibt melodische Intervalle mit sehr hohen inneren Spannungen (Septime, None) und solche mit sehr niederen (Terz, Quarte) oder gar keinen (Sekunde). Diese Spannungsgefühle lassen sich recht wohl in eine Skala bringen und ihrer Intensität nach vergleichen, wobei sich dann Analogien zu seelischen Spannungen von selbst ergeben.

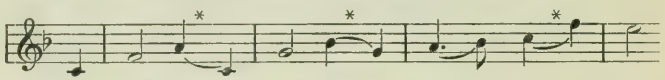
Nicht alle Intervalle einer Melodie erregen Spannungen. Es gibt „tote" Intervalle, die nur fürs Auge, nicht fürs Gefühl da sind: sie liegen zwischen den Trennungsnoten zweier „Motive". In der folgenden Melodie bezeichnen die Klammern die einzelnen Motivglieder, die Sterne die „toten" Intervalle:

17)



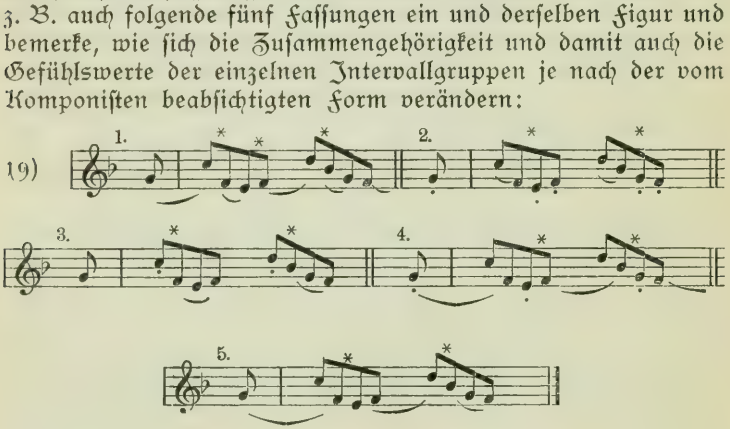
Hier haben die absteigende Sexte a c, die fallende Terz b g und die aufsteigende Quarte c' f' keinen spezifischen Gefühlswert, weil das Ohr sie nicht verbindet, sondern verschiedenen Motiven zuerteilt; sie sind also illusorisch. Die drei Auftaktstöne c, g, f' bedeuten nichts anders als: Einsatz in einer andern Tonlage. Es wird also bei der Intervallästhetik zunächst darauf ankommen, klingende von toten Intervallen zu scheiden, d. h. festzustellen, zwischen welchen Noten die Grenze zweier Motive liegt. Die Mittel hierzu bietet die „Phrasierungslehre", die Lehre von der Abgrenzung der Motive. Hätte der Komponist die Bindebögen in der obigen, richtig phrasierten Melodie so gesetzt:

18)



so fielen die bezeichneten toten Intervalle fort und würden zu klingenden, aber zugleich wäre der Schwung, der Ausdruck des Aufwärtsstrebens zerstört: die ganze Auffassung wäre geändert. Es ist also nicht gleichgültig, wie man „phrasiert". Man prüfe z. B. auch folgende fünf Fassungen ein und derselben Figur und bemerke, wie sich die Zusammengehörigkeit und damit auch die Gefühlswerte der einzelnen Intervallgruppen je nach der vom Komponisten beabsichtigten Form verändern:

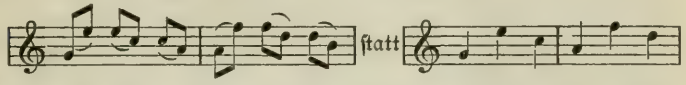
19)



Über die unterschiedliche Wirkung der fünf Fassungen befrage der Leser sein eigenes Empfinden[1]). Im allgemeinen kann gesagt

[1]) In unbezeichneten Stücken solcher Art, z. B. einigen der Bachschen Soloviolinsonaten, ist der Spielraum zu so subjektiver Phrasierung oft gefährlich groß. Nur ein feines Stilgefühl wird dann im einzelnen Falle den richtigen Weg finden.

werden, daß die Empfindungsfülle eines melodischen Intervalls am größten ist, wenn der erste seiner Töne auf eine relativ betonte, der zweite auf eine relativ unbetonte Zeit fällt: — ⏑; hierbei wird der Zwischenraum gewissermaßen intensiv ausgekostet, und darauf beruhen Wirkungen wie:

20) 

während ein Teil dieser Empfindungsfülle verloren geht, wenn die Betonung von der leichten zur schweren Zeit (⏑|—) fortschreitet, weil in diesem Falle die Aufmerksamkeit auf den Zielton und dessen Fortführung abgelenkt wird.

Diese Bemerkungen zeigen, daß eine Intervallästhetik äußerst vorsichtig zu Werke gehen muß, soll sie dem lebendigen Tonempfinden entsprechen. Das Folgende will nicht als Versuch einer solchen gelten, sondern nur zu eigenem Nachdenken anregen. Dabei sind zunächst nur die diatonischen Intervalle berücksichtigt[1]).

Die Grundlage unseres Intervallempfindens bildet die diatonische Skala mit ihren fünf Ganzton- und zwei Halbtonschritten (an 3. und 7. Stelle). Eine Melodie in dieser Skala kann sich naturgemäß schrittweis (von Ton zu Nachbarton) oder sprungweis (mit Übergehung einzelner) oder in gemischter Folge fortbewegen. Natürlich sind die Wirkungen von Schritt und Sprung verschieden. Steigen wir vom einfachsten an aufwärts. Diatonische Sekundenschritte haben stets etwas Gesangvolles, Singbares, weil sie die einfachste Form des Hebens und Senkens der Stimme sind. Mit Ab- und Anschwellungen verbunden und in mäßigem oder langsamem Tempo vorgetragen, werden sie gemeinhin Ausdruck des Einfachen, Gemäßigten, Innigen sein. Die Unmöglichkeit, ihre Töne in harmonische Beziehungen zu bringen (wie das bei allen andern melodischen Intervallen der Fall ist), lenkt die Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Tendenz des Sichablösens, schrittweisen Fortbewegens und damit auch des Strebens nach einem Ziel. Großen Sekunden eignet dabei größere Ruhe, Festigkeit, Entschiedenheit als kleinen Sekunden, denen ein gewisses Maß Zaghaftigkeit, Weichheit, Unentschlossenheit zukommt. Kombiniert man damit die Schritt-

[1]) Über verminderte und übermäßige s. unten.

tendenz, so könnte man Folgen von großen Sekunden als Ausdruck entschiedenen, solche von kleinen als Ausdruck zaghaften Strebens auffassen. Wie stark Folgen von kleinen Sekundenschritten (also chromatischen) dieses zögernde Streben gegenüber solchen von großen zum Ausdruck bringen, beweisen unzählige Beispiele aus der älteren und neueren Musikliteratur. Jeder chromatische Schritt bedeutet eine Nuance zum leidenschaftlich Sehnsüchtigen, zum Inbrünstigen, gesteigert Empfindungsvollen (auch im Schmerzlichen), was in der mehrstimmigen Musik seine Erklärung darin findet, daß mit chromatischen Veränderungen stets ein gewaltsames Herausdringenwollen aus der Tonart verbunden ist[1]). — Sprechender noch wird der Ausdruck solcher Ganz- und Halbtonfolgen, wenn man die symbolische Bedeutung des Auf- und Absteigens, verbunden mit An- und Abschwellen (s. oben S. 19), mit in Rechnung zieht. Wieviel feine und tiefe Beziehungen zu unserm Gefühlsleben sich dabei ergeben, prüfe der Leser selbst, etwa an Beethovens Freudenmelodie, wo Tonwiederholung, Auf- und Abstieg, Ganz- und Halbtonschritte gemischt sind. Liegt nicht schon ein verborgener Sinn in dem einfachen, diatonischen Tonleiteraufstieg? Nämlich darin, daß (in Dur) nach zwei entschiedenen Ganztonschritten ein Halbton folgt? Gleichsam als müßte das kecke Hervortreten aus dem Grund- und Ausgangston durch einen Moment des Zögerns erkauft werden, während abwärts der zögernde Halbtonschritt umgekehrt die innere Rechtfertigung der drei folgenden Ganztonschritte in sich zu tragen scheint. Die eigentümliche Wirkung des Mollaufstiegs scheint darauf zu beruhen, daß schon nach dem allerersten entschiedenen Heraustreten aus dem Grundton (in a-moll der Schritt a h) der Fortgang durch einen Halbtonschritt (h c') eine Dämpfung erleidet, wodurch das Gefühl einer geringeren Kraftquelle (Schwermut, Trauer, Verzicht u. ä.) des aufsteigenden Mediums erweckt wird. Ähnlich ließen sich auch die verschiedenen Ausdruckswirkungen der drei möglichen Mollskalen: A H c d e f gis a; A H c d e fis gis a; A H c d e f g a erklären, näm-

[1]) Man vergleiche die Verwendung chromatischer Schritte in der ersten Szene der „Zauberflöte", in der Bildnisarie Taminos, im 7. Takte von Sarastros „In diesen heiligen Hallen" und suche vergebens nach solchen in den Stücken des genügsamen Papagenos. Die musikalische Charakteristik der ganzen Oper ruht im Grunde auf den Gegensätzen von Diatonik und Chromatik.

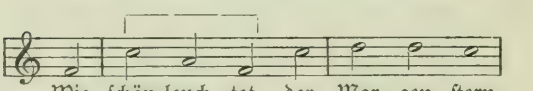
lich aus dem psychologischen Gesetz der bewirkten und aufgehobenen „Stauung", auf das wir unbewußt auch dadurch reagieren, daß wir beim Auf- und Absingen der Tonleiter Ganztonfolgen mit steigender rhythmischer Energie, wohl gar mit einem Crescendo packen, umgekehrt den eingestreuten Halbtönen weniger Kraft und Schwung zuteil werden lassen. Sind wir gezwungen, mehrere Halbtonschritte nacheinander zu machen (in der chromatischen Skala), so kostet uns diese Abweichung vom Natürlichen doppelte Energie: wir intonieren sie entschiedener selbst als die gewöhnlichen Ganztonschritte. Erfolgt das Nacheinander der auf- und absteigenden Töne sehr schnell, so daß sie nicht einzeln, sondern in Gruppen aufgefaßt werden, dann liegt das Bild des Laufens, Stürmens, Überstürzens nahe (Passagen); erfolgt es sehr langsam, so droht die Gefahr der Eintönigkeit, und es muß, falls nicht eine besondere künstlerische Absicht und zugleich häufiger Harmoniewechsel vorliegt, für Abwechselung durch springende Intervalle gesorgt werden. Je nach der Größe ihres Sprungs — Terz, Quarte, Quinte usw. — bieten diese ein mehr oder weniger starkes Gegengewicht zum Sekundenschritt.

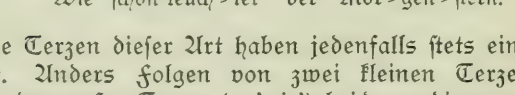
Im allgemeinen kann gesagt werden, daß mit der Größe eines melodischen Intervalls der diatonischen Leiter — nur diese kommt zunächst in Betracht — auch der Ausdruck der Lebhaftigkeit, der inneren Bewegung, des Pathos wächst (vgl. z. B. die Anfänge der Lieder „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir" usw. und „Ich hab mich ergeben"), denn je größer die Erregung, desto weiter greift unsre Stimme aus. An- und Abschwellen, verbunden mit stärkerer Betonung, ergibt sich dabei ebenso von selbst wie beim Komponisten die unbewußte Neigung, die Sprungtöne auf metrische Schwerpunkte, etwa den Taktanfang, zu verlegen und kräftigen Harmoniewechsel eintreten zu lassen (vgl. dazu Mozart, Rachearie der Donna Anna in „Don Juan"; Beethoven, „Töt' erst sein Weib" in „Fidelio"; Weber, Gzeanarie aus „Oberon"; Wagner, Walkürenrufe). — Da aber Intervallsprünge Abbilder starker und stärkster Erregungen sind, werden sie selten in gehäufter Aufeinanderfolge erscheinen; geschieht dies, wie in manchen Klavier- oder Violinetüden, so liegt entweder ein instruktives Motiv zugrunde, oder das Tonstück ist absichtlich auf den Ton des Launischen, Sprunghaften, Bizarren o. ä. abgestimmt (Capriccio). Mitunter spielen auch tonmalerische Absichten mit

hinein (vgl. Wagners Logemotiv im „Rheingold"; Rich. Strauß, Hauptthema aus „Heldenleben"). In der ausdrucksvollen Musik wird der Forderung der zureichenden Reizauslösung nicht widersprochen werden können, welche lautet: auf Anspannung folge Abspannung. Großen Sprüngen als Anspannungen werden kleinere oder gar Sekundenschritte als Abspannungen folgen müssen. Unter den kleineren haben vor allem Terzen gegenüber Sexten, Septimen und Oktaven beruhigenden Charakter, da sie für gewöhnlich in einen leitereigenen Dreiklang münden und damit das Gefühl der Rückkehr zur Anfangsstimmung bestärken.

Im aufsteigenden Terzschritt, groß wie klein, erkennen wir, der Sekunde gegenüber, ein bewußtes, entschlossenes Herausgehn aus dem seelischen Gleichgewicht, etwas, was mit einem Anlauf verglichen werden kann und deshalb viel bestimmter als bei jener auf eine Weiterentwickelung weist. Die große Terz bedeutet dabei ein Plus der Erregung gegenüber der kleinen. Absteigend zeigen sie innerhalb des melodischen Verlaufs ein momentanes Sinken der Kraft an, ein Zurückstreben zum verlassenen Gleichgewicht, entweder um wirklich dahin zurückzukehren oder neuen Aufschwung zu nehmen. Folgen ein großer und ein kleiner Terzsprung (oder umgekehrt) einander in gleicher Richtung, so ergibt das einen Dreiklang, was ihre Strebungstendenzen auf das Doppelte verstärkt:

21)

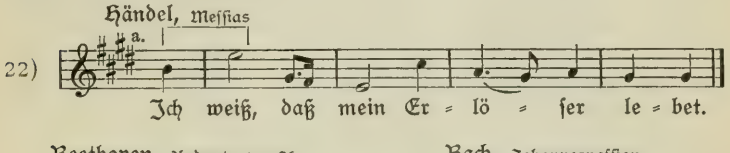




Melodische Terzen dieser Art haben jedenfalls stets eindeutigen Charakter. Anders Folgen von zwei kleinen Terzen (z. B. c cs' ges') oder großen Terzen (c e' gis'), bei denen die verminderten oder übermäßigen Ecktöne dissonierend, d. h. spannend hereinklingen. — Die reine Quarte wirkt eindeutig nur dann, wenn sie im Sinne der Vervollständigung des aufsteigenden Dreiklangs aufgefaßt wird (in C-dur also: c e g c'), wobei ihr Schritt dann identisch ist mit der fallenden reinen Quinte (g c), ihrer „Um-

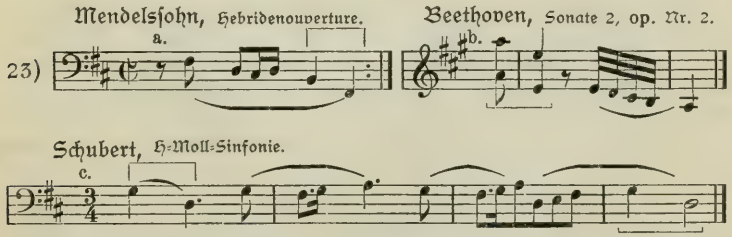
kehrung". In dieser Weise erscheint sie aufsteigend häufig am Anfang von Stücken, namentlich volkstümlichen (Ich hatt' einen Kameraden", vgl. dazu „Es braust ein Ruf"), und stellt da kurz und bündig die Tonart Dur oder Moll fest, eine Wirkung, die ihr das Gepräge der Bestimmtheit, Sicherheit, Tatkraft gibt, und die sie auch innerhalb der melodischen Folge aufwärts überall haben wird, wo sie als ergänzendes Dreiklangsbruchstück auftritt. Dazu einige Beispiele.

22)



Als Dreiklangsbruchstück in diesem Sinne abwärts gerichtet, erweckt sie ein augenblickliches Gefühl der Abschwächung, Unbestimmtheit, Erwartung, da sie hier umgekehrt als Abwendung vom Grundton des Dreiklangs aufgefaßt wird und Rückkehr zu diesem erwarten läßt:

23)

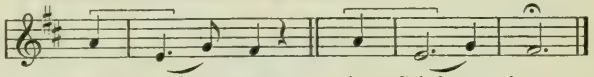


Am merklichsten stellt sich das Gefühl des Unbefriedigtseins ein, wenn die Fortführung unterbrochen wird, etwa durch Pausen,

(s. Beispiel Nr. 23 a, b). Deshalb schlossen ältere wie neuere Meister gern Rezitative mit Quartenabstiegen ab, um dadurch Erwartung für das Folgende rege zu machen (Nachbildungen finden sich auch in der reinen Instrumentalmusik, z. B. in Beethovens 9. Sinfonie, Schumanns „Abendlied", in Liszts chen Klavierstücken usw.) — Wird die Quarte nicht im angegebenen Sinne (als Dreiklangsbruchstück) verwendet, wie in C-dur oder c-moll die Quarte c f, so ist sie Dissonanz, d. h. f ist Vorhalt vor der Terz e, bzw. vor es; dann teilt sie den Charakter jeder Dissonanz: hat gesteigerte, innere Spannung und treibt vorwärts (s. unten). In melodischen Folgen erscheinen solche Quarten immerhin weniger häufig. Ein Beispiel:

Mendelssohn, Volkslied „Es ist bestimmt."

24)

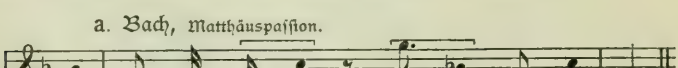


als Schei - den, ja Schei - den.

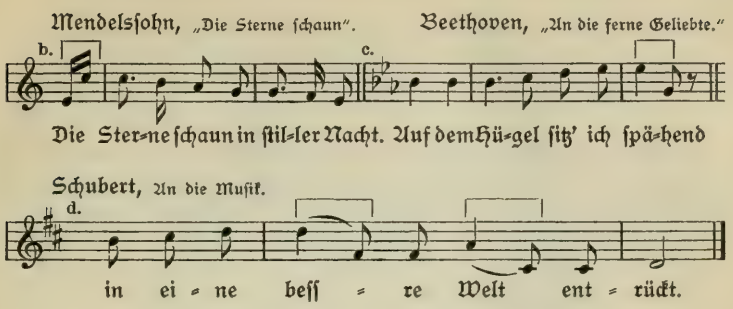
Der melodischen reinen Quinte (in C-dur: c g) eignet dasselbe, was über die aufsteigende Quarte und die Doppelterzen gesagt wurde. Aufwärts und auftaktig (⏑|—) gebraucht, wohnt ihr ein hohes Maß von Bestimmtheit und Energie inne, fallend vielleicht noch mehr; in beiden Fällen umschreiben ihre Grenztöne einen Dreiklang, wodurch ihnen etwas von dessen Kraft und Würde verliehn wird (s. Beispiel 21 b). Als betontes Intervall (— ⏑) abwärts gerichtet, erscheint ihre Energie gemildert; aufwärts entspricht sie in ihrer erwartungsvollen Unbestimmtheit und Leere dem fallenden Quartenschritt und fordert früher oder später eine Ergänzung durch die Terz. Beispiele anzuführen, erübrigt sich. — Die melodische kleine Sexte (in C-dur; e c'; Umkehrung der großen Terz) ist doppeldeutig. Ihr Sprungton c' kann, der herrschenden Tonart zufolge, entweder als Oktave des Grundtons c aufgefaßt werden, und man ergänzt im Geiste das dazwischenliegende g, also e (g) c'; dann eignet ihr eine gewisse Milde, Freundlichkeit, Freudigkeit, auch im Abstieg.

a. Bach, Matthäuspassion.

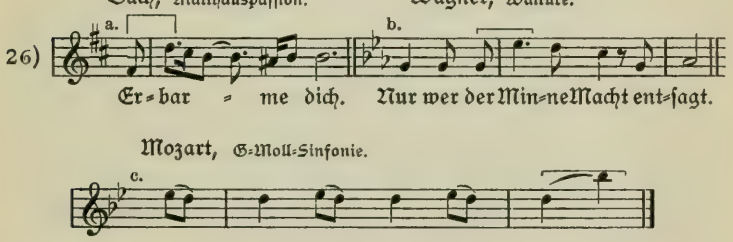
25)



nahm Je - sus das Brot, dan - ke - te und sprach.

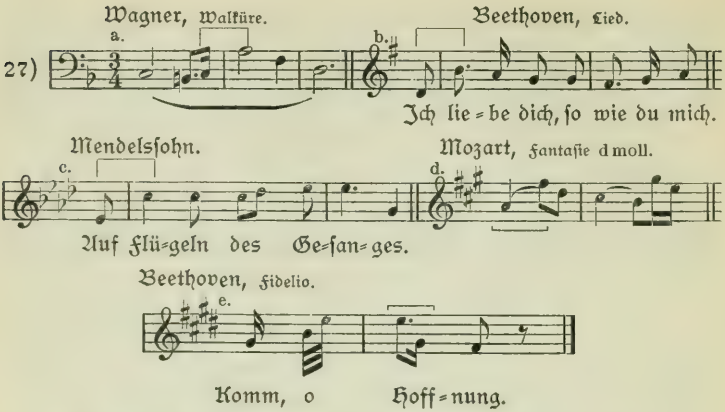


Oder: ihr Sprungton c' kann als Terz von a=moll angenommen werden: e (a) c'; dann entspricht ihre Wirkung einer gesteigerten, der kleinen (Moll=)Terz, sie hat etwas Herabziehendes, Müdes, einen Anflug von Entsagung: ihr c' drängt über h zum Grund=ton a zurück.



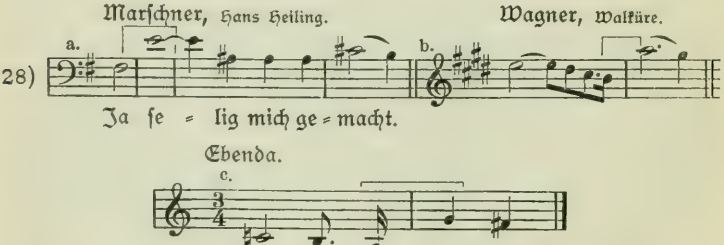
Um das Negative an Bestimmtheit und Tatkraft in beiden Fällen auszugleichen, werden sich Melodien selten sofort über den kleinen Sextenaufstieg hinauswenden, dagegen den Abstieg gern als retardierendes Moment vor bekräftigenden Schlüssen willkommen heißen. — Bei der melodischen großen Sexte (in C=dur: d h) liegt der Fall ähnlich. Auch hier kann der obere Zielton doppelt aufgefaßt werden: als Grundton von h=moll oder als Terz von G=dur. Das erstemal wird dem Intervall etwas Unbefriedigen=des, Schwebendes, ja wohl auch Schmerzliches anhaften, das zweitemal etwas Frohes, Tatenlustiges, Zuversichtliches. Beim Abstieg ändert sich das in entschlossenen Verzicht und Entsagung, bzw. in passives Frohsein um, in Freude, wie sie etwa das Ge=lingen einer Tat mit sich bringt (s. Beisp. 25, „dankete").

27)



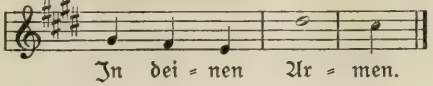
Im Bereich der Septimen mehren sich die Deutungsmöglichkeiten, da die Dissonanzwirkungen ihrer Grenztöne je nach dem harmonischen Sinne, in dem sie verstanden werden, verschieden sein können. Klingt in einen kleinen Septimenaufstieg, z. B. d c', die Empfindung eines vorausgegangenen fis mit hinein, so wird die Gefühlswirkung eine andere, und zwar freundlichere sein, als wenn ein f, g oder as vorausging; denn in jenem Falle hat c die Bedeutung der schlußverkündenden Dominantseptime. Immer aber wird sich die Empfindung einer gewissen Überschwenglichkeit bemerkbar machen, weil die Spannung, die das Intervall als Dissonanz in sich trägt, sehr stark ist, und der obere Sprungton meist Vorhaltscharakter hat:

28)

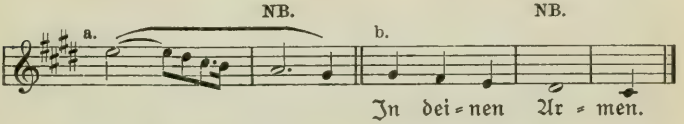


Der große Septimenaufstieg (in C=dur f e') steigert diesen Überschwang ins Leidenschaftliche, Grelle, wohl gar Groteske. Dieser Sprung sieht aus wie eine Verfehlung des Oktavtons.

Wagner, Tristan und Isolde.

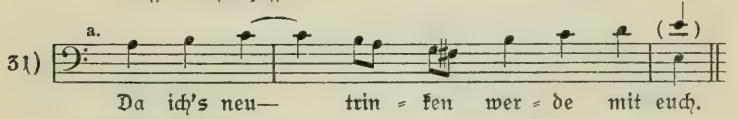
29) 

Der Charakter des Übermächtigen, Außergewöhnlichen läßt sich auch damit erklären, daß die Stimme vorher meistens die Tendenz zeigt, abwärts zu gehn, aber statt an der betreffenden Stelle die tiefere Sekunde wirklich zu berühren, im Affekt den Gang eine Oktave höher fortsetzt. Es geschieht also ein „Abbrechen" des gewöhnlichen Melodiezugs. Man vergleiche folgende Fassungen:

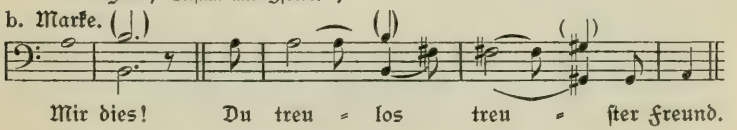
30) 

mit den soeben zitierten Wagnerschen Originalen. Die abwärts gerichtete kleine Septime entspricht einer Negation der Überschwänglichkeit, also der Herabstimmung, Entsagung, des Verzichts, was ebensowohl im Sinne eines ausgesprochen schmerzlichen Affekts (Wut, Todesahnen usw.) wie eines angenehmen Affekts (Wehmut, Gnade, Demut) verstanden werden kann, je nachdem die Führung des Melodiezugs, seine Harmonik, seine musikalische Umgebung dazu auffordert. Statt daß hier umgekehrt, wie oben, die Stimme den Gang nach der oberen Sekunde fortsetzt, vollendet sie ihn eine Oktave tiefer (s. die eingeklammerten Noten):

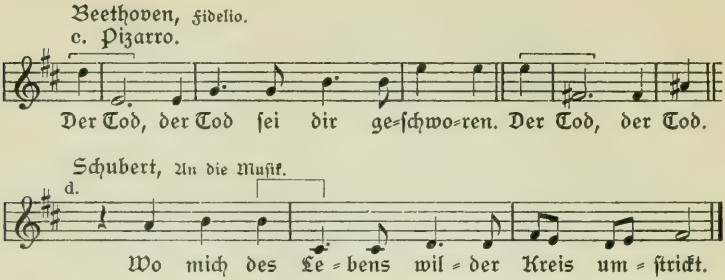
Bach, Matthäuspassion.

31) 

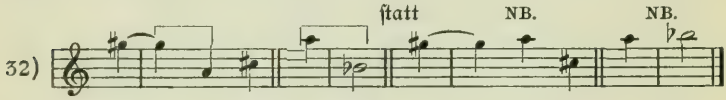
Wagner, Tristan und Isolde. [1])



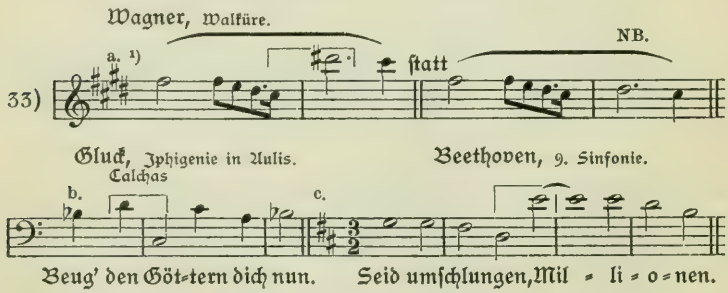
[1]) Gerade der „Tristan", das hohe Lied entsagender Liebe, ist überreich an Septimenfällen.



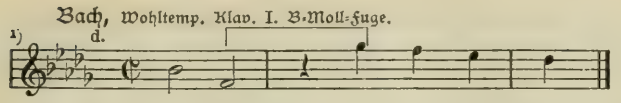
Ausgenommen ist wieder die Dominantseptime, die man absteigend als Zeichen einer „Entsagung ohne erhebliche Folgen" definieren könnte, denn sie trägt tonart=, folglich schlußbestätigende Kraft in sich. Die abwärts gerichtete große Septime (Umkehrung der kleinen Sekunde) dagegen ist das schärfste Mittel zum Ausdruck gänzlicher Herabstimmung, weil hier die Stimme sogar vor dem geringen Halbtonschritt nach der Höhe zurückscheut, also völliges Sinken der Kraft anzeigt, z. B.



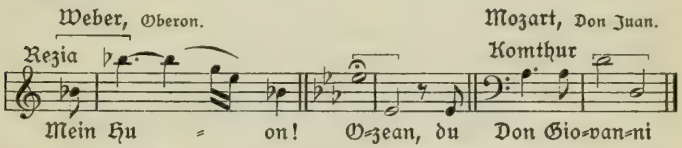
Übertroffen wird dieser Schritt nur noch von dem Nonensprung, der aufwärts wie abwärts wegen seiner kolossalen Spannung (Überspannung der Oktave) nur bei Momenten höchster Erregung am Platze ist, z. B.



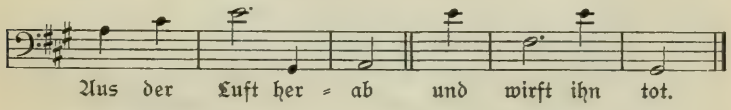
1) In diesem Beispiel gilt der Nonenaufstieg als Steigerung des kleinen Septimenaufstiegs im Beispiel Nr. 28b.



Auch die Oktave gehört in den meisten Fällen zu den stark aufregenden Intervallen; denn da ihr Zielton identisch ist mit dem Grundton, so muß eine besondere innere Nötigung vorliegen, die die Stimme zu diesem Sprung auf- oder abwärts treibt. Wie beschaffen freilich dies Nötigungsmotiv im einzelnen Falle ist, läßt der Oktavsprung offen. Er kann im Sinne eines jeden Affekts gedeutet werden, aufwärts im Sinne der Tatkraft, abwärts im Sinne irgendeines Erleidens, Gepacktwerdens, z. B.



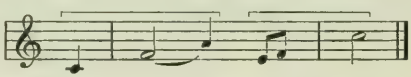
Intervalle endlich, die über die None hinausgehn (Dezime, Undezime usw.) haben die Strebungstendenzen mit den Intervallen gemein, die ihnen innerhalb der Oktave (Dezime = Terz, Undezime = Quarte usw. entsprechen), doch ist natürlich jedesmal das Plus von Erregung mit hinzuzurechnen, das sich in der Oktavenerweiterung kundgibt. Auch sie sind nur bei allerstärksten Affekten möglich, daher im allgemeinen selten. Häufiger werden groteske malerische Situationen durch sie illustriert, z. B. in der Jagdarie in den „Jahreszeiten" von Haydn:



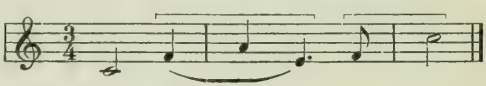
Es ergibt sich also, wenn wir das Vorstehende nochmals überschauen, daß die einzelnen melodischen Intervalle recht wohl schon als Träger gewisser Gefühlswerte angesehn werden können, daß ein jedes gemäß dem Charakter seines Zieltons, seiner schreitenden oder springenden Tendenz, seiner größeren oder geringeren Spannweite, seines Auf- und Abstiegs einen bestimm-

1) Hier und im vorigen Beispiel liegt zwar die None nicht innerhalb eines Motivs, macht aber doch ihre überspannende Kraft merklich geltend.

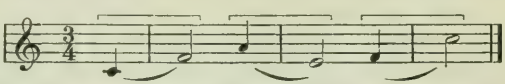
ten Kreis von „seelischen Energien" umschreibt, den man nicht beliebig mit einem andern vertauschen kann. Werden nun mehrere Intervalle zu einem Motiv verbunden, so gehen selbstverständlich auch diese ihre seelischen Energien eine Verbindung ein, und es kommt zu einem melodischen Kräfteschauspiel, dem ein ganz bestimmter Ausdruck, ein so oder so gearteter Charakter inne wohnt. In den weitaus meisten Fällen wird sich dieser zwar ebensowenig in Worte fassen lassen wie etwa der Eindruck eines menschlichen Antlitzes, aber seine Bestimmtheit ist darum für das Gefühl doch vorhanden. Die geringste Änderung eines Intervallschritts würde einen ebenso neuen „Ausdruck" zur Folge haben wie ein kleiner Strich, ein minimaler Schatten auf dem Porträt einer uns bekannten Persönlichkeit. Natürlich spielt dabei die Rhythmisierung und, verbunden damit, die Phrasierung (d. h. Abgrenzung der Motive) eine Rolle. Nehmen wir z. B. das Motiv

35) 

Der Quartenaufstieg mit folgendem Terzenaufstieg, der neue Ansatz mit dem Sekundenschritt e f mit der Erhebung um eine Quinte gibt ihm den Charakter kraftvollen Ansturms, energischen Emporstrebens. Erscheint das Motiv in folgender Gestalt:

36) 

so ist die Quarte c f zu einem „toten" Intervall (s. oben S. 37f) herabgedrückt, während die Quarte a e, die vorher „tot" war, zu einer klingenden geworden ist. Das Resultat ist eine geringe Abschwächung des Ansturmcharakters in der ersten Motivhälfte, hervorgerufen durch die Unbestimmtheit des Quartenfalls. Dasselbe in erhöhtem Maße, ist der Fall, wenn die Rhythmisierung lautet:

37) 

Hier ist die vorher kraftvoll wirkende Terz f a tot, während zugleich der Quartenabstieg a e die seelische Energie des Zurücksinkens demonstrativ in den Vordergrund rückt.

Erweitert sich ein solches Motiv zu einem Doppelmotiv oder fügen sich gar mehrere solcher zu einem „Thema" aneinander,

so erhöht sich natürlich die ausdrucksvolle Bestimmtheit der einzelnen Motive, denn jedes nächste fügt zu den seelischen Energien des vorangegangenen neue. Ähnlich wie bei den Erscheinungen des Klein- und Großrhythmus (s. oben S. 28) schwingt dann unser Empfinden auch hier zunächst in kleinen Wellenlinien, von Motiv zu Motiv, fort, um dann mehrere solcher unter einer größeren Wellenlinie („Phrase"), schließlich das Ganze unter einer noch größeren (Satz, „Thema") zu einem Gesamteindruck zusammenzufassen. Aus dieser Über- und Unterordnung ergibt sich auch in diesem Falle ein melodischer Gesamtorganismus, der uns das Bild eines mehr oder weniger komplizierten seelischen Vorgangs vor die Phantasie rückt. Man prüfe sein Empfinden etwa am Thema von Schumanns „Träumerei", wo das Bild des Ineinandergreifens von großen und kleinen „Motiv-Wellen" besonders deutlich zutage tritt[1]). Worin freilich das Zauberhafte und Bannende eines schönen Motivs, eines schönen Themas letzten Endes zu suchen ist, das entzieht sich jedem Nachdenken. Auch die ausführlichste Intervall- und Motivästhetik wird niemals die Möglichkeit bieten, die Schönheit einer Musik auszurechnen oder aus einem Stümper einen Künstler zu machen. Aber sie kann dazu dienen, uns über unser Empfinden im einzelnen Falle klar zu werden, seltsamen Bildungen das Fremde, Überraschende zu nehmen und zum richtigen Vortrage einzuleiten.

Überblicken wir, ehe wir weitergehn, noch einmal kurz die Möglichkeiten, die dem Komponisten gegeben sind, mit den bisher besprochenen, noch immer sehr beschränkten Mitteln sein bewegtes Seelen- und Willensleben zu realisieren. Da sind es zunächst verschiedenartige äußere Bewegungsvorgänge, die er wiedergeben kann mit Hilfe von Klang und Pause, Schnell und Langsam, Kurz und Lang, Betont und Unbetont, Crescendo und Diminuendo, Höhe und Tiefe, schritt- und sprungweisem Fortschreiten: das Stürzen, Gleiten, Wogen, Zucken, Laufen, Schreiten, Stocken, Flattern, Eilen, Schwanken, Zögern, Sinken, Emporschweben, Sichverlieren, Beharren usw. Darüber hinaus eröffnet sich das Reich der tieferen symbolischen Beziehungen, der Begriffe wie: Licht, Finsternis, Verklärtheit, Absterben, Lebendigwerden, Ruhe (im kosmischen Sinne), Erhabenheit usw. Aber wie diese beiden Gruppen recht eigentlich nur Bilder inneren Erlebens sind, auf-

[1]) S. dazu die unten folgende Analyse dieser Komposition.

gefangen im Spiegel sichtbarer Bewegungen und Zustände, so häufen sich alsdann die Möglichkeiten des Ausdrucks wirklich spontaner seelischer Erregungen. Sie lassen sich fassen in Umschreibungen wie: Streben, Ermatten, Drängen, Zögern, Entschiedenheit, Gemächlichkeit, Kühnheit, Frohsinn, Ernst, Trauer, Zerfahrenheit, Unsicherheit, Gleichgültigkeit usw. Und weiterhin als Kombinationen davon: Übergang von Gleichgültigkeit zu Tätigkeit, von Frohsinn zu Melancholie, vom Streben zum Ermatten, von Ernst zu Scherz usw. und umgekehrt, Übergänge, die sich auf das kleinste Notenbild beschränken können. Die Sprache versagt, wenn es gilt, diese tausend feinen, verzweigten Kombinationen in Worte zu fassen, die das Gefühl sofort divinatorisch versteht, — sie versagt, um uns die köstlichen Geheimnisse des Tonausdrucks um so inniger als unsere eigenen, auf niemand in gleicher Fülle übertragbaren genießen zu lassen. Wiederum sei dabei auf ein schon oben herangezogenes Analogon aus der Gesichtswelt hingewiesen: auf den Ausdruck des menschlichen Antlitzes. Auch bei der Charakterisierung eines Gesichtsausdrucks bewegen wir uns gemeinhin im Umkreis einiger weniger sinnfälliger Gegensätze, wenn wir ihn froh, ernst, gedankenvoll, stolz, demütig, traurig, lieblich usw. nennen. Auch hier konstatieren wir Übergänge wie: vom Frohen ins Sinnende, vom Anmutigen ins Strenge, vom Starren ins Belebte usw. Aber auch hier weiß jeder, wie beschränkt die Sprache ist, die tausend und abertausende von Physiognomien zu beschreiben, die eine Porträtgalerie bietet, oder das „sprechende" Mienenspiel eines Schauspielers in Worte zu kleiden oder die Ausdrucksbewegungen einer tanzenden Mänade zu beschreiben. Und doch, mit welcher deutlichen Sprache reden sie, wie intuitiv erfaßt sie unser Gefühl, — genau so intuitiv wie die Sprache der Töne. Den Schlüssel zum Verständnis der Mienensprache besitzt jeder, denjenigen aber zur musikalischen Sprache nicht alle; viele sind es, die ihn zu gebrauchen wissen, viele aber auch, die seine Zauberkraft nur zur Hälfte kennen und erst eingeweiht werden müssen.

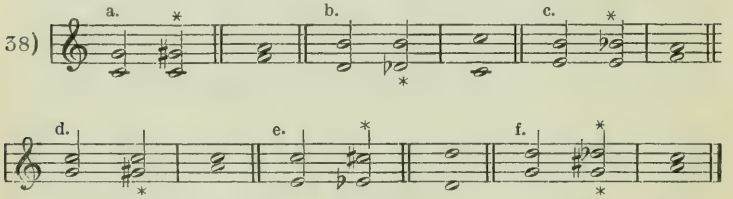
Wir treten zur Harmonie, der Mutter der Melodie, über. Ist die Melodie Musik im Sinne horizontaler Richtung betrachtet, so Harmonie Musik im Sinne vertikaler Richtung. Objekte der Harmonie sind die Zusammenklänge, also die Akkorde und ihre Folge. Beginnen wir mit der einfachsten Art von Zusammenklängen: den Simultanintervallen (s. oben S. 35).

Hier treten uns zum erstenmal in voller Schärfe die beiden elementaren Gegensätze von *Konsonant* und *dissonant* entgegen, Gegensätze, die schon im Altertum erkannt und reinlich — wenn auch anders als heute — voneinander geschieden wurden. Eine populäre Musiklehre hat den Unterschied von konsonant und dissonant wohl gelegentlich in die Ausdrücke „wohlklingend" und „übelklingend" gefaßt, eine Bezeichnung, die natürlich höchst primitiv ist und über die musikalische Natur der beiden Gegensätze nichts aussagt. Etwas Richtiges liegt aber dem Urteil insofern zugrunde, als von je die Konsonanz (Zusammenklang) als ein mit sich einiger, selbständiger, auf sich ruhender Klang, Dissonanz (Auseinanderklang) dagegen als ein zwiespältiger, unruhiger, unselbständiger Klang erkannt wurde. Man empfand richtig in der Dissonanz ein *Spannungsverhältnis*, das die Konsonanz nicht besitzt. Dissonanz bedeutet Spannung, Konsonanz Ruhe. Ist man sich dessen bewußt, so steht fest, daß sich Dissonanzen im musikalischen Sinne überhaupt nicht isoliert denken lassen, da Spannungen, die in der Luft schweben, d. h. ohne Voraussetzung und Wirkung sind, keinen Sinn haben. Man kann auch sagen: eine Dissonanz besteht nur in Verbindung mit einer Konsonanz, und zwar mit derjenigen, auf die sich ihre Spannung entladet, ähnlich wie ein Auftakt stets mit seinem Niederschlag zusammengehört. Das Wesentliche einer Dissonanz, das, worin diese ihre Spannungstendenz zum Ausdruck kommt, liegt also — allgemein gesprochen — in ihrem Vermögen, eine *Stimmfortschreitung* zu erzeugen. So gewinnt z. B. die dissonierende Quarte $\frac{f'}{c'}$, in C-dur erst Interesse und Sinn durch ihre „Auflösung" nach $\frac{e'}{c'}$, in B-dur nach $\frac{f'}{b}$, die kleine Septime $\frac{b'}{c'}$, in F-dur erst durch den Fortschritt nach $\frac{a'}{c'}$, in B-dur nach $\frac{b'}{b}$ usw. Die Konsonanz ist hier also Wirkung der Dissonanz. Ebenso kann man fragen, ob nicht *vor* dem Eintreten der Dissonanz ein Merkmal gefordert wird, das ihre Spannung hinreichend motiviert. In der Tat besteht eine Regel, welche „Vorbereitung" der Dissonanzen fordert. Sie ist erfüllt, wenn der dissonante Ton bereits vorher in derselben Stimme erklang oder stufenweise (durch Halbton-

schritt) eingeführt wird. Diese beiden Vorbereitungsregeln, die ihrer Formulierung nach einer Zeit entstammen, in der die mehrstimmige Musik noch vorwiegend Gesang war, sind eigentlich nichts anderes als Mittel, um einem zu plötzlichen und überraschenden Eintritt der Spannung vorzubeugen: sie mildern die Schärfe des dissonanten Tons. Aber schon seit dem 17. Jahrhundert mehren sich die Beispiele für „frei" einsetzende Dissonanzen, und in der neuesten Musik, die mit den allerschärfsten Mitteln arbeitet, um hohe seelische Spannungen zu erreichen, gehören unvorbereitete Dissonanzen überhaupt nicht mehr zu den Ausnahmen.

Konsonant sind: Einklang, Oktave, reine Quarte und Quinte, große und kleine Terz, große und kleine Sexte. In ihnen prägt sich für unser Empfinden ein mehr oder weniger befriedigender, selbständiger, einheitlicher Klang aus, der einer „Auflösung" nicht bedarf[1]). Durch Veränderung einer oder zweier ihrer Töne kommt es zu Dissonanzen, Spannungen. Nehmen wir ein großes oder reines Intervall und erweitern es durch chromatische Veränderung nach außen (s. folgendes Beispiel, obere Stimme [a], untere Stimme [b]), so unterliegt es gewissermaßen einer Überspannung seines ehemaligen Umfanges: es wird zum „übermäßigen"; nehmen wir ein kleines oder reines Intervall und verengern es ebenso nach innen (s. Beispiel [c], [d]), so unterliegt es einer Zusammenziehung: es wird zu einem „verminderten".

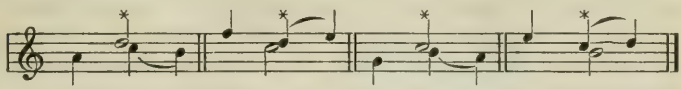
38)



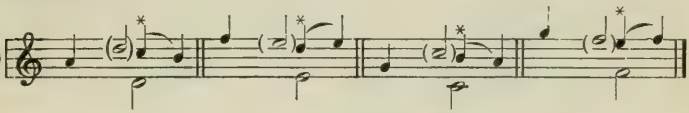
Auch doppelte Überspannungen [e] und Zusammenziehungen [f] sind häufig. — In diesen Fällen erwachsen die Dissonanzspannungen durch chromatische Veränderung (Alteration) der Grenztöne. Es können Spannungen dieser Art aber auch ent-

[1]) Die physiologischen Ursachen dieser Erscheinung dürfen hier übergangen werden.

stehn, wenn eine Stimme sich der andern bis auf Halbtonweite nähert (Sekunden):

39) 

oder wenn sie sich deren Oktave bis auf Halbtonweite nähert (Septimen):

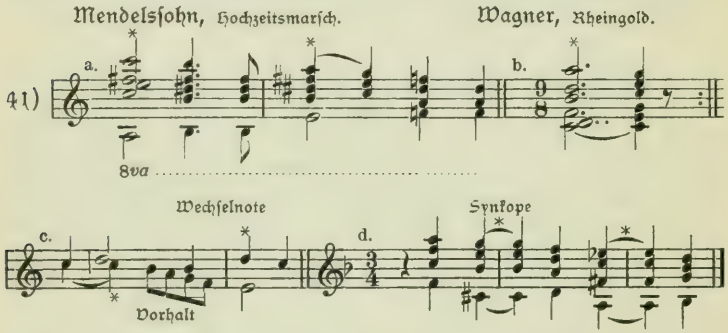
40) 

Hier erwächst das Dissonanzgefühl aus der scharfen Reibung mit dem Hauptton bzw. seiner Oktave; man hat den Eindruck zweier Gegner, von denen der eine dem andern gleichsam bis auf Armellänge auf den Leib rückt, ohne ihn doch zu berühren. Welcher Ton eines Intervalls im einzelnen Falle dissoniert und daher „aufzulösen" ist, ergibt sich aus dem harmonischen Sinn, in dem es verstanden wird. Da kein musikalischer Ton als Klang ohne weiteres eindeutig ist, cis z. B. auch als des oder hisis gedeutet werden kann, so kommen auch Intervalle vor, die isoliert von aller Umgebung zwar konsonant klingen, aber durch die harmonische Umgebung, in der sie stehen, zu Dissonanzen werden. Schlägt man z. B. auf dem Klavier über c den acht Halbtonstufen darüber liegenden Ton an und nennt ihn as, so hat man eine (konsonante) kleine Sexte; nennt man ihn gis, so liegt eine (dissonante) übermäßige Quinte vor. Daraus geht hervor, wie wichtig und entscheidend die musikalische Orthographie als Vermittlerin einer richtigen harmonischen Auffassung ist. — Erwähnt sein mag noch, daß unter Umständen sogar „reine" Intervalle den Spannungscharakter von Dissonanzen tragen können, z. B. die reine Quinte $\frac{g'}{c}$, in G-dur, wenn c' als Vorhalt zu h, oder die Oktave $\frac{g''}{g}$, im Akkord d h g' g'', wenn g'' als Vorhalt zur Septime f'' angenommen wird.

Über weitere Einzelheiten der Intervallenlehre geben Lehrbücher der Harmonie Aufschluß. Hier galt es nur hinzuweisen auf die Wiederkehr des Grundgesetzes von Spannung und

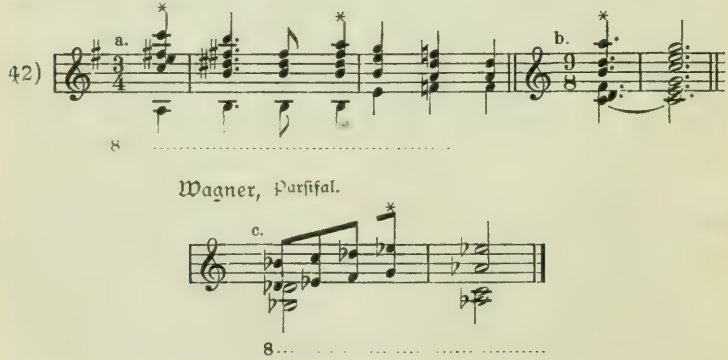
Lösung, das im Bereich der Harmonie am besten zu studieren ist, ja ihr ganzes Wesen ausmacht. Statt von dissonanten Intervallen (und Akkorden) könnte man überhaupt sinnentsprechender von Spannungsintervallen (=akkorden) sprechen, weil hiermit zugleich das spezifisch lusterregende Moment derselben bezeichnet wäre: das Streben nach Fortgang, Auflösung. Infolge der inneren Kraft, die in ihnen aufgespeichert liegt, kommen sie innerhalb des Takts gern da zu stehen, wo sich ihre Spannung am besten entladen kann: auf guten Taktzeiten und metrischen Schwerpunkten, z. B.

41)



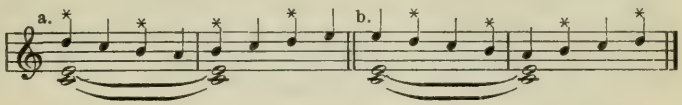
Doch geschieht es ebensooft, daß der Nachdruck nicht auf die Dissonanz, sondern auf ihre Auflösung gelegt wird (z. B. dissonierender Auftakt mit konsonierendem Niederschlag). Man vergleiche mit obigen Beispielen:

42)



Die Wirkung ist der andern gerade entgegengesetzt: es fehlt das drängende Element, statt Aktivität bringt der Niederschlag Erfüllung; dafür ist — infolge des inneren Nachdrucks, den die Dissonanz des Auftakts erhält — mehr Pathos und rhythmische Energie vorhanden. In einfachster Form finden sich beide Erscheinungen bei den sogenannten durchgehenden Dissonanzen (stufenweise Bewegung über liegenden Stimmen), z. B.

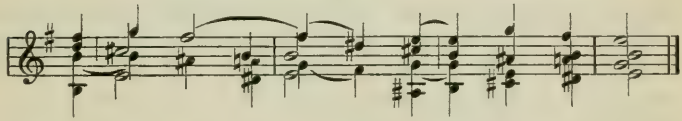
43)



Fallen die Dissonanzen auf den guten Taktteil, so spricht man von „schweren" (a), fallen sie auf den leichten von „leichten" Durchgängen (b).

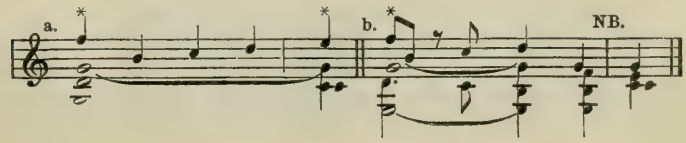
Von besonderem Reize sind Dissonanzenketten wie:

44)



Hier treten vier einzelne Stimmen abwechselnd zueinander in Dissonanzverhältnisse, und zwar so, daß in demselben Moment, da die eine Stimme die Auflösung der Dissonanz bringt, eine andere immer in eine neue Dissonanz ausweicht. Es ergibt sich ein System unausgesetzter, jedesmal nur halb aufgelöster Spannungen von sehr starker, nach endlicher Befriedigung drängender Kraft. Je zahlreicher solche Spannungen aufeinander treffen, desto lustvoller ist ihr schließliches Einmünden in die beruhigende Konsonanz, ein Effekt, der gern vor Schlüssen benutzt wird und in anderer Form auch als „Orgelpunkt" auftritt. Noch eine Möglichkeit ist denkbar: Die Dissonanz löst sich nicht sofort, sondern erst auf Umwegen über eins oder mehrere Zwischenintervalle oder Pausen auf, Bildungen, die ähnliche Wirkungen haben wie die vorigen, z. B.

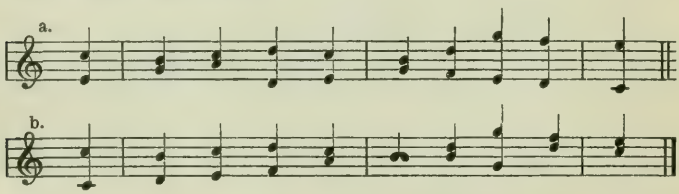
45)



Im Beispiel b) tritt der Fall ein, daß die Auflösung des f" im Sopran nicht von diesem, sondern von der Altstimme eine Oktave tiefer vorgenommen wird. — Die neuere Instrumentalmusik ist über alle diese Erscheinungen insofern noch hinausgeschritten, als sie Beispiele kennt, wo Dissonanzen schweben bleiben, d. h. überhaupt nicht nach den Regeln des Satzes aufgelöst werden. Das geschieht bei leidenschaftlichen, dramatischen Stellen, an Punkten, wo seelische Katastrophen hereinbrechen, bei Augenblicken also, wo auch unsere inneren Spannungen erfahrungsgemäß jäh abbrechen und gleichsam in nichts verpuffen. Wir kommen später auf Gebilde dieser Art zurück.

Die Frage liegt nahe, ob es nicht möglich ist, auch bei den Simultanintervallen eine Abstufung ihres spezifischen Ausdruckswerts herzustellen, wie es oben bei den Sukzessivintervallen versucht wurde. Die konsonanten Intervalle entziehen sich dem. Das ist erklärlich, wenn man bedenkt, daß Ausdruck stets „Bewegung" bedeutet, in der Konsonanz aber jede Bewegung aufgehoben ist: sie ruht in sich selbst, ist sich selbst genug. Zwar empfinden wir bei der reinen Quinte ein „Gefühl" der Leere, weil die die Tonart bestimmende Terz fehlt, haben bei der Oktave das „Gefühl" der Identität mit dem Grundton, sprechen wohl auch von einer „lieblichen" Terz oder Sexte, — aber das alles sind keine spezifischen Ausdruckswerte. Werden in einem zweistimmigen Satze lauter Konsonanzen miteinander verbunden, so sind uns diese nahezu gleichgültig gegenüber der melodischen Folge beider Stimmen und dem modulatorischen Charakter ihrer Bewegung.

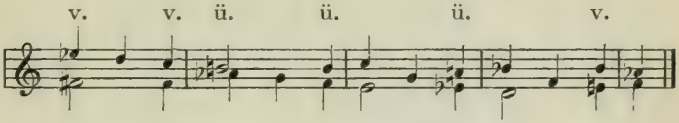
46)



Die Folge a) wirkt keineswegs erheblich verschieden von b), obwohl sie beide in keinem einzigen Intervall übereinstimmen. Daraus geht hervor, daß Simultankonsonanzen eine Interpretation weder fordern noch bedürfen. Nicht viel anders ist es bei den Dissonanzen, die vermöge ihrer inneren Spannung

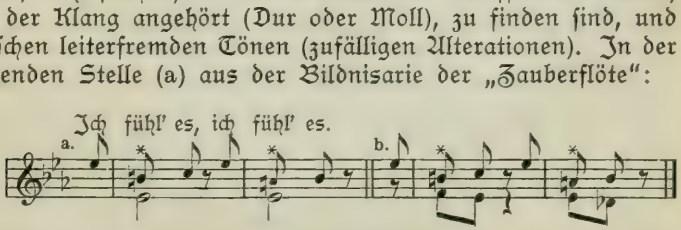
wenigstens ein Motiv der Bewegung, mithin des Ausdrucks enthalten. Was über ihren Gefühlswert zu sagen ist, kann sich nur auf das Mehr oder Weniger der in ihnen ruhenden, latenten Spannung beziehn. Nicht alle Dissonanzen sind ja gleich „scharf," und viele verlieren ihre Schärfe durch Hinzutritt abschwächender Töne. Zu den allerstärksten zählen die übermäßigen und verminderten, die durch ihre gebieterisch geforderte Auflösung jederzeit Zwiespalt, Unbefriedigtsein, in übertragenem Sinne Schmerz, Trauer, Melancholie, Unruhe u. ä. verkünden. Daneben stehen kleine Sekunden und große Septimen als Störenfriede des Prim- und Oktavenklangs, in etwas weiterer Entfernung die große Sekunde und kleine Septime. Übermäßige Intervalle treiben gern die Tonbewegung nach beiden Seiten auseinander (s. Beispiel, ü), verminderte ziehen sie gern ebenso zusammen(v), daher die ersteren die Melodiebewegung auch mehr nach der Höhe hin, also nach Seiten der Aktivität, die letzteren sie mehr nach der Tiefe hin, nach Seiten geminderter Aktivität, drängen:

47)



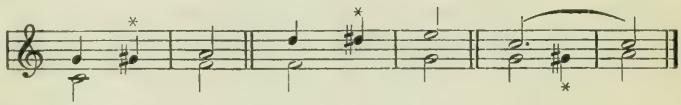
Doch muß unterschieden werden zwischen leitereigenen Dissonanztönen, d. h. solchen, die in der Leiter der betreffenden Tonart, der der Klang angehört (Dur oder Moll), zu finden sind, und zwischen leiterfremden Tönen (zufälligen Alterationen). In der folgenden Stelle (a) aus der Bildnisarie der „Zauberflöte":

48)



ist weder das h' der übermäßigen Quinte es' h', noch das a' der übermäßigen Quarte es' a' leitereigen, weil sie im As- und Es-klange, die für die beiden Textanfänge maßgebend sind, nicht vorkommen: es sind zufällige Alterationen mit Vorhaltcharakter. Hier reagiert das Gefühl nicht auf den spezifisch auseinandertreibenden, zwiespältigen Charakter der beiden verminderten

Intervalle, sondern läßt sich von der melodischen Folge gefangen nehmen. Fände man dagegen die Stelle wie bei b) harmonisiert, so wäre h leitereigener Ton im C-Moll-Klange, a ebensolcher im B-Moll-Klange, und es träten dann wirklich die oben (Nr. 47) bezeichneten Spannungsgefühle übermäßiger Intervalle ein. Ebenso ist es bei durchgehenden (gleitenden) melodischen Alterationen wie:

49) 

bei denen der Fall wie bei a) liegt.

Das Kapitel vom Aufbau, von der Bedeutung und Verbindung der Akkorde ist eins der längsten und wichtigsten der Musiklehre. Es sei daraus an dieser Stelle nur folgendes bemerkt: „Akkord" wird ein Zusammenklang von mehr als zwei verschieden hohen Tönen genannt. Die Zahl der Töne ist also nach unten hin durch drei begrenzt, nach oben hin jedoch nach Maßgabe der praktischen Ausführbarkeit (Orchester!) unbegrenzt. Betrachtet man aber einen zehn- oder zwölfstimmigen Akkord, so zeigt sich, daß von diesen 10 oder 12 „Stimmen" manche nur Oktavverdoppelungen tieferer Töne sind, also nichts hinzubringen, was nicht durch diese schon vertreten wäre. Das berechtigt, sie zum Zwecke des Akkorderklärung als unwesentlich auszuscheiden und den ganzen Klang auf die Töne, und zwar in „enge" Lage zusammenziehn, die verschiedene Benennung haben. Dabei ergibt sich erstens, daß in Wirklichkeit nur Dreiklänge, Vierklänge (Septimenakkorde), seltener Fünfklänge (Nonenakkorde) als grundlegende Bildungen anerkannt werden können, ferner, daß es überhaupt nur zwei konsonante Akkorde gibt: den Dur-Dreiklang (Grundton, gr. Terz, Quinte) und den Molldreiklang (Grundton, kl. Terz, Quinte), also alle übrigen Akkorde mehr oder weniger dissonant, d. h. Träger von Spannungen sind. Diese Ausnahmestellung sichert dem Dreiklang im Dur- wie im Moll-Sinne einen besonderen Vorzug, und in der Tat ist es möglich, alle dissonanten Akkorde mit Hilfe dieser beiden zu erklären, indem man sie auf das Zusammenklingen eines Dreiklangs mit Bestandteilen eines andern zurückführt (z. B. in C-dur den Dominantseptakkord g h d' f' auf den G-dur-Klang g h d' mit Hineinklingen von f' als „Vertreter" des F-dur-Klangs). Jeder Ton, der nicht

den Tönen eines der beiden Grunddreiklänge oder deren Oktavverdoppelungen angehört, dissoniert, erzeugt Spannungen. Daher nehmen die Dreiklänge im Verlaufe des harmonischen Geschehens denselben Platz ein wie die konsonanten Intervalle gegenüber den dissonanten: sie verkörpern das Moment der Ruhe gegenüber den bewegten Spannungen der dissonanten Akkorde. Sie sind die Grundpfeiler der harmonischen Entwickelung und haben als solche Klarheit, Festigkeit, Selbständigkeit. Alles, was in einer musikalischen Komposition geschieht, ist in diesem Sinne nichts anderes als ein — selbstverständlich auf gewisse Regeln gegründetes — fortwährendes Trüben und Wiederherstellen der Selbständigkeit von Dreiklängen. Wir haben also auch hier wieder den durch die gesamte Musik gehenden polaren Gegensatz von Spannung und Lösung.

Von einem spezifischen „Ausdruck" jedes der unzähligen, überhaupt denkbaren Akkorde zu sprechen, wäre sinnlos aus demselben Grunde, der uns verbot, einen solchen bei den Simultanintervallen anzunehmen. Denn wenn es auch möglich ist, aus einer Komposition einen beliebigen Klang herauszuschneiden und ihn auf seine Bestandteile hin zu untersuchen, so würde er dadurch doch sein Bestes verlieren: nämlich den musikalischen Sinn, der ihm gerade an jener Stelle zukommt. Ebenso wie die Tat eines Menschen abhängig ist von bestimmten, so oder so gearteten äußeren Umständen, so ist auch ein Akkord stets das Resultat mehrerer, einmal so, einmal anders gearteter Stimmbewegungen; jeder seiner Töne hat nicht nur im vertikalen Sinn Bezug auf die andern, sondern hängt auch mit der horizontalen Reihe zusammen, deren bewegliches Glied er ist. Wenn uns ein Akkord schmerzlich, einschneidend, überschwenglich, der andere freundlich, heiter, melancholisch berührt, so sind das allerdings Gefühlswerte ganz bestimmter Art. Die Verbindlichkeit dieser Bezeichnungen ist aber nicht sehr groß, da sie nur angesehn werden können als Versuche, den größeren, geringeren oder ganz fehlenden Spannungen dieser Akkorde gerade in dieser Umgebung, verbunden gerade mit dieser Melodiebewegung einen konkreten seelischen Inhalt zu geben. Etwas Spezifisches ist damit nicht gesagt, und an anderer Stelle könnten ebendieselben Akkorde vielleicht in anderm Sinne gedeutet werden. Was oben (S. 58) über die konsonanten und dissonanten Intervalle bemerkt wurde, mag hier in bezug auf Akkorde wiederholt sein: Da „Ausdruck"

gleich „Bewegung" ist, so sind konsonante, d. h. auf sich selbst beruhende, befriedigende Akkorde an sich ausdruckslos, während dissonante Akkorde wohl ein Motiv der Bewegung, also des Ausdrucks, in sich tragen, diesen aber erst nach ihrer Fortführung (Auflösung resp. Nichtauflösung) als spezifischen, besonderen erkennen lassen. Eine Ausnahme machen nur der Dur- und der Mollklang, deren gegensätzlicher Gefühlswert schon seit Jahrhunderten anerkannt ist. Der Durklang scheint mehr Neigung zur Aktivität (nach M. Hauptmann „aufwärtstreibende Kraft"), der Mollakkord mehr Neigung zur Passivität („herabziehende Schwere, Abhängigkeit") in sich zu tragen, was wohl daraus zu erklären ist, daß die charakteristischen Intervalle der großen und kleinen Terz einen verschiedenen Grad des Hervorschreitens aus dem Einklang darstellen: der melodische Aufstieg von c zu es bedeutet ein minder entschiedenes Heraustreten aus dem Einklang und aus den ihm naheliegenden dissonierenden Sekunden als der Aufstieg zu e, der statt dreier Halbtöne deren vier überspringt und den Sprungton der Nähe der Sekundendissonanz weiter entrückt. Was sich hier als Resultat der melodischen Folge herausstellt, übertragen wir dann unwillkürlich auf den harmonischen Zusammenklang. —

Sind also Urteile über den eigentümlichen Gefühlswert der Akkorde mit Ausnahme des Dur- und Mollklangs nicht denkbar, so doch Urteile über ihre Empfindungsfülle. Ein Klang kann uns dünn oder gesättigt, voll oder leer, dumpf oder hohl, warm oder kalt, hart oder weich erscheinen, je nach der Lage (hohe, tiefe, enge, weite), nach der Anzahl, Wahl und Färbung seiner Töne. Aber auch das besagt nur, daß mit ihm ein gewisser Kreis unseres allgemeinen Empfindens angeschnitten wird, innerhalb dessen die spezielleren Regungen des Gemüts ihre volle Bewegungsfreiheit behalten.

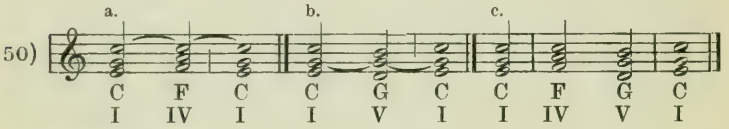
Es geht aus diesen Bemerkungen hervor, daß das, was gemeinhin „musikalischer Ausdruck" genannt wird, nicht auf den Wirkungen der Harmonie als solcher beruht, sondern auf „bewegter" Harmonie, d. h. auf einem die Harmonie erst hervorbringenden Mit- und Nebeneinander einzelner Stimmen, unter denen die Melodiestimme als die vornehmste heraustritt. Und so deutet also das Akkordwesen weit über die Grenzen der musikalischen Elementarformen hinaus auf zusammengesetzte Formen des musikalischen Denkens und Empfindens.

3. Die zusammengesetzten Formen.

Unter „Form" wird ganz allgemein die Art und Weise verstanden, wie Gegensätze zu einer organischen Einheit zusammengeschlossen werden. Form ist also nichts Feststehendes, Unveränderliches, sondern etwas Flüssiges. Sie ist jedesmal abhängig von den aufgestellten Gegensätzen, die ihr zugleich ihre Logik geben. So auch die Form in der Musik. Sobald nur irgend zwei Gegensätze vorhanden sind, welche künstlerisch wirken sollen — und die Musik besteht ja aus lauter polaren Gegensätzen; man könnte schon bei den einfachsten dynamischen und rhythmischen anfangen —, muß ein Prinzip zu erkennen sein, nach dem sie sich zu einer einheitlichen, d. h. befriedigenden Wirkung zusammenschließen. Andernfalls kommt es nur zu einem formlosen Gemisch. Weitet sich z. B., um eine höhere Stufe der Formbildung zu streifen, eine Tonfolge zu einem längeren Gebilde aus, so muß sie, um dem Eindruck des Willkürlichen zu entgehn, erkennen lassen, daß ihre Spannungen und Lösungen, welcher Art sie auch seien, sämtlich einem obersten Vernunftgesetz gehorchen. Als „Vernunft" kann einmal der theoretisierende Verstand angesprochen werden, zum andern aber auch, und in viel höherem Maße, jene künstlerische Intuition, die unbewußt das Rechte und Richtige ergreift, ohne sich über das Warum im einzelnen Rechenschaft geben zu können. Sprachen wir nun im Vorhergehenden von den musikalischen Elementarformen, solchen also, die sich auf Verbindungen des einfachen, in den Tonelementen gegebenen Wechsels von Spannung und Lösung beschränkten, so schreiten wir jetzt zu den zusammengesetzten Formen fort. Darunter möge alles verstanden sein, was sich auf Verbindungen von Elementarformen bezieht: Tonalität, Modulation, Melodie, Stimmführung, motivischen Aufbau, Satzaufbau, — endlich deren Vereinigung zu regulären, geschlossenen Sätzen („Formen" im engeren Sinne).

Das spontane Auffassen und gefühlsmäßige Beurteilen von Klängen schon eines einfachen vierstimmigen Liedes wäre unmöglich, wenn nicht von Anfang an unserm Empfinden eine gewisse Richtung vorgezeichnet, eine Vorahnung dessen gegeben würde, was es als Auslese unter den Tausenden von möglichen Klängen in der Folge zu erwarten hat. Diese Richtung wird durch die Tonart fixiert, d. h. durch Aufstellung einiger weniger

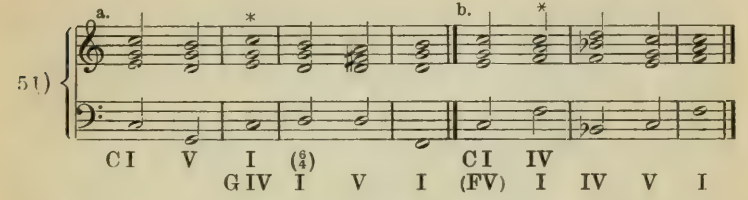
Akkorde, die ein gewisses Feld des harmonischen Geschehns umgrenzen und beherrschen. So ist durch Aufstellung der Dreiklänge: c e g, f a c', g h d' die C-dur-Tonart umschrieben und der Phantasie zunächst die Richtung auf alles gegeben, was sich innerhalb der Tonart C-dur an Klangereignissen abspielen kann. In diesem Falle heißt der C-dur-Klang „Tonika", und das Verhältnis aller übrigen Klänge zu ihm „Tonalität". Der F-dur-Klang (auf der IV. Stufe der C-dur-Leiter) wird Unterdominante, der G-dur-Klang (auf der V. Stufe) Dominante genannt. Entsprechend ist die Aufstellung in Moll. In diesen drei Akkorden sind sämtliche, der C-dur- resp. a-moll-Tonart angehörige Töne enthalten, so daß beim Erklingen derselben, entweder in der Folge I IV I (a) oder I V I (b) oder I IV V I (c) in C-dur:



(entsprechend in Moll) die eine oder die andre Tonart festgestellt ist. Wendungen, die diese tonartbestimmende Kraft besitzen, heißen „Kadenzen" (Schlüsse). Der Dreiklang auf der ersten Stufe wird natürlich im Verlaufe des Stücks König sein, die auf der vierten und fünften Stufe treten als nächstverwandte Leibtrabanten auf. Eine mindere Verwandtschaft (zweiten Grades) mit der Tonika zeigen die Klänge auf der dritten und sechsten Stufe (in Dur „Mollparallelen", in Moll „Durparallelen"), denen die tonartbestimmende Kraft jener fehlt; eine noch mindere die auf der zweiten und siebenten Stufe.

Alles harmonische Geschehn beruht nun darauf, daß sich ein fortwährendes Abwenden *von* und ein Rückkehren *nach* der Tonika vollzieht, daß ihr in sich selbst ruhendes Gleichgewicht durch das Hinzutreten fremder Klänge gestört, schließlich aber wieder hergestellt wird: eine neue Art von Kräfteschauspiel! Handelt es sich nur um kurze Abschweifungen von der Tonika, etwa im Sinne des Beispiels 50 c, so wird das Interesse an ihm nur gering sein. Irgend eine anziehende melodische Tonfolge darüber oder kurzweilige „Brechung" der Klänge wird ihm gegebenenfalls aufhelfen können. Anders, wenn die Herrschaft der

Tonika überhaupt erschüttert wird und sich ein neuer Akkord, etwa die Dominante (s. folgendes Beispiel a), oder die Unterdominante (b) zum Range einer Tonika aufschwingt; denn nichts kann beide hindern, die angestammte Tonika c ihrerseits zur Ober- oder Unterdominante zu degradieren:



Bei a) geschieht es, daß der zweite C-Klang (*), der anfangs Tonika war, als Klang der IV. Stufe der G-dur-Tonart, also zur Unterdominante umgedeutet wird, der G-Klang also damit zur Tonika aufrückt und nun seinerseits den D-Klang als Dominante zur Kadenz heranzieht. Bei b) wird schon der erste C-Klang stillschweigend zur Dominante des folgenden F-Klangs (*) umgedeutet, und dieser benutzt seinerseits die entsprechende Unterdominante, den B-Klang, um mit diesem und seiner ehemaligen Tonika zu kadenzieren und damit den Beginn seiner Herrschaft anzuzeigen. In beiden Fällen benutzen also die Dominanten ihre Machtstellung, um — zwei ungetreuen Günstlingen gleich — sich selbst auf den Thron zu schwingen. Was sich hier im einfachsten Rahmen vollzieht, liegt auch dem kompliziertesten harmonischen Geschehn zugrunde. Immer handelt es sich darum, ein- und denselben Klang zum Bestandteil eines andern umzudeuten, seine „tonalen Funktionen" zu verändern. Dieses Umdeutungsverfahren schließt so viel Möglichkeiten in sich, daß gegebenenfalls schon mit ganz wenigen Klängen von einer Tonart zu jeder beliebigen andern, entfernt gelegenen „moduliert" werden kann. Häufig machen sich dabei auch sogenannte enharmonische Umdeutungen (Verwechselungen) nötig, d. h. Umdeutungen, bei denen an Stelle eines Akkords des aufsteigenden Quintenzirkels sein Gegenbild aus dem absteigenden gesetzt wird (z. B. dis fis ais statt es ges b; oder as c' es' statt gis his dis'). Nicht immer ist's ein ganzer Akkord, der Umdeutung fordert, schon ein einzelner Ton kann als Handhabe zur Modulation dienen, denn da

jeder Ton als Bestandteil von sechs Dreiklängen gedacht werden kann (z. B. c als Grundton des C-dur- und c-moll-Klangs, als Terz im As-dur- und a-moll-Klang, als Quinte im F-dur- und f-moll-Klang), so ist er vermögend, gegebenenfalls in jede dieser sechs Tonarten und deren nächstverwandte überzuleiten. Ebenderselbe Ton kann aber ferner auch als dissonanter Ton in Vierklängen (Septimenakkorden) vorkommen (z. B. c als kleine Septime in d fis a | c'; oder als dissonierende Sexte in es g b | c'), womit abermals Modulationsmöglichkeiten gegeben sind. Häufig tritt namentlich der Fall ein, daß ein Ton zum „Leitton" einer neuen Tonart, d. h. zur siebenten Stufe derselben umgedeutet wird (z. B. c e g | c' — As es ges | c' — des des f | des'). Bezüglich weiterer Formeln und Hilfsmittel zur Modulation muß auf einschlägige Lehrbücher verwiesen werden[1]).

Von eigentlicher Modulation (M. im Großen) spricht man indessen nur, wenn die neue Tonart durch eine ausdrückliche Kadenz hervorgehoben ist, dagegen von „Ausweichung" (M. im Kleinen), wenn die neue Tonart nur vorübergehend gestreift wird. Der Grundplan für die Modulation im Großen ist gegeben durch die Tonartenverwandtschaft. Ein Tonstück wird sich zunächst denjenigen Tonarten zuwenden, d. h. in ihnen kadenzieren, die der Grundtonart am nächsten verwandt sind (in C-dur also: G-dur, F-dur, e-moll, a-moll; in a-moll: C-dur, E-dur, d-moll, f-moll). Erst in zweiter Linie kommen entferntere Tonarten in Betracht. Der Eintritt einer neuen Tonika erzeugt naturgemäß jedesmal neue Spannung, sowohl in bezug auf die eben verlassene, wie auch auf die Grundtonart; zu dieser muß das harmonische Geschehn letzten Endes wieder zurückkehren, da ihr Triumph über ihre Gegner, namentlich über ihre Dominanten, eigentlich das Ziel dieses Kräfteschauspiels bedeutet. Um das Bild des Kampfes zu verstärken, pflegen sich in der Mitte eines Tonstücks, der sogen. Durchführung, die Modulationen zu häufen, gleichsam als träten da sämtliche bisher berührten Toniken mit einander in Konflikt. Gehört die Grundtonart dem Mollgeschlecht an, so darf man stets besondere Spannungen dieser Art erwarten; denn da hier die nächst ver-

[1]) Als treffliches Übungsbüchlein seien M. Regers „Beiträge zur Modulationslehre" empfohlen.

wandten Tonarten (der Dominant- und Terzparallele) dem Durgeschlecht angehören, so liegt schon im Modulationsplan selbst ein Kampf der Gegensätze ausgedrückt. Die leidenschaftlichsten, innere Tragik zum Ausdruck bringenden Tonstücke der Musikliteratur stehen in Moll. Natürlich ist es Sache des künstlerischen Empfindens, die Modulation so einzurichten, daß sie innerlich begründet scheint, und in den Tonartwechsel ein gewisser Rhythmus kommt.

Innerhalb der Modulation im Großen vollzieht sich, gleich kräuselnden Wellen auf dem Meere wogender Empfindungen, die „Modulation im Kleinen", tauchen die unzähligen kürzeren oder längeren Ausweichungen und Abbiegungen auf, durch die jene größeren Tonartenkonflikte erst ihre Färbung, ihre Schattierung bekommen. Einfache Empfindungen werden schon durch diatonische Modulationen (ohne chromatische Schritte) erschöpft, denn sie wechseln langsam und bedürfen gewisser Zeit zur Ausbreitung. Die chromatische Modulation dagegen, bei der ein schroffer Austritt aus der Tonart schon auf kleinsten Zeitteilen möglich ist, wird das natürliche Mittel zum Ausdruck differenzierterer Seelenstimmungen sein, von Regungen und Schwankungen des seelischen Gleichgewichts, die der Augenblick erzeugt und die sich einer Kontrolle durch das reflektierende Selbstbewußtsein entziehn. Wie das Licht im Tautropfen, so brechen sich in den chromatischen Modulationen und chromatischen Ausweichungen die Strahlen seelischer Reize, und schon ein einziger, gehaltener Melodieton kann, durch wechselnde Harmonien gefärbt, zum Ausdruck überschwenglichsten Empfindens werden. Wagner und Liszt, zwei der kühnsten harmonischen Entdeckernaturen, geben fast auf jeder Seite ihrer Partituren Beispiele. Über sie hinaus haben die Musiker der Gegenwart das Modulationswesen zu einer Feinheit sublimiert, die selbst den allerleisesten, kaum ins volle Bewußtsein tretenden Schwingungen der Seele nachzugehn verstattet, freilich auch an die Auffassungskraft der Hörer die höchsten Anforderungen stellt. In welche Tiefen des Unbewußten die Wurzeln dieser feinen musikalischen Spannungskomplexe hinabreichen, zeigen die vielen Musikstücke, in denen die chromatische Modulation berufen ist, seelische Reflexe von Lichterscheinungen widerzuspiegeln. Das Funkeln der Sterne, das Glitzern und Schimmern des bewegten Wassers, das Mildverschwommene einer Mondnacht, das Unbestimmte der Dämmerung usw. löst im Tonsetzer unbestimmte seelische Spannungen aus, die er ebenso unbestimmt in webende

chromatische Modulationen bannt. Unter den Neueren hat namentlich der Franzose Debussy den Ausdruck solcher Doppelempfindungen in der Musik bis zur Virtuosität gesteigert, zugleich aber auch bewiesen, daß das Überschreiten der Grenze, wo das Empfinden als solches aufhört und der nackte Impressionismus beginnt, keine Zukunft hat.

Je nach der äußeren Form, in der sich der Harmoniewechsel vollzieht, pflegt man von Homophonie oder Polyphonie zu sprechen. Homophonie heißt das gleichmäßige Fortrücken der Harmonie in allen Stimmen, das Aneinanderreihen von Akkorden, wobei irgendeine der Stimmen, meist die obere, melodieführend hervortritt. Im polyphonen Satze geht jede der beteiligten Stimmen mehr oder weniger ihren eigenen Weg, rhythmisch sowohl wie melodisch[1]). Die erstere Art ist die einfachere; man trifft sie in Chorälen, Volksliedern, überhaupt in schlichten, auf leichte Faßlichkeit berechneten Kompositionen. Den Mittelstimmen kommt dabei für gewöhnlich kein eigenes inneres Leben zu; sie sind nur Träger der Harmonie, was sich auch dann nicht ändert, wenn statt starrer Akkordsäulen Akkordbrechungen oder andere figurative Zerlegungen erscheinen, wie es in der Begleitung älterer Lieder, Klavier- und Violinstücke der Fall ist. Der Nachdruck liegt dann stets auf der Melodie. Die Homophonie wird aber sofort verlassen, wenn sich eine oder mehrere Nebenstimmen zu selbständiger „Figuration" erheben und damit die Aufmerksamkeit auf das nunmehr entstehende „Stimmgewebe" lenken. Auch hier wird zwar die Oberstimme stets eine führende Rolle spielen, aber der Gesamteindruck ist doch ein ganz anderer. Wir glauben da einen beseelten Tonorganismus vor uns zu haben, oder — wie Seb. Bach gelegentlich meinte — eine Gesellschaft mehrerer sich unterhaltender Personen, die abwechselnd in das Gespräch eingreifen oder schweigen. Jetzt ist die Aufmerksamkeit geteilt, einmal auf das Ganze, einmal auf das Einzelne gerichtet, und wir werden nicht müde, trotz allen Gebundenseins der Stimmen aneinander ihre Freiheit zu bewundern. Die Möglichkeit, ein polyphones Gebilde durch Beschränken der Stimmenfreiheit zu einem homophonen zu machen, liefert kein künstlerisches Resultat, wohl aber das Umgekehrte: das allmähliche Hereinwachsen

[1]) Der Name „Kontrapunkt", ehemals für die homophone, zunächst zweistimmige Satzweise (punctus contra punctum, Note gegen Note) gebraucht, ist seit langem auf die Lehre vom polyphonen Satz übergegangen.

homophoner Gebilde in polyphone (z. B. bei Variationen). Hier bedeutet es ein Mittel der Steigerung. — Über den Vorzug der Polyphonie und Homophonie zu streiten, ist müßig, nicht nur weil wir in der einen wie in der andern Art eine Fülle ebenbürtiger Meisterwerke haben, sondern weil eine scharfe Grenze zwischen beiden überhaupt nicht zu ziehen ist. Es hat Perioden überwiegender Polyphonie gegeben, die dann von solchen überwiegender Homophonie abgelöst wurden, ja beide haben zuzeiten im Wechselverhältnis von Aktion und Reaktion gestanden. Auf das polyphone 16. Jahrhundert (Palestrina) folgte das vorwiegend homophone 17. Jahrhundert; gegen Ende desselben erhebt sich die Polyphonie noch einmal (Bach), um in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Homophonie Platz zu machen (Mozart), während das 19. Jahrhundert sich wieder in aufsteigender Linie zur Polyphonie hin bewegt. Augenblicklich stehen wir mitten in einer Kunst, die die letzten Konsequenzen aus den Möglichkeiten polyphonen Gestaltens zu ziehn versucht und im Streben nach schärfster psychischer Realistik zu Stimmführungen von beispielloser Kühnheit und Rücksichtslosigkeit gelangt. Denn gleich der Chromatik bedeutet auch die Polyphonie, wenn sie gesteigert auftritt, das Aufspeichern und Freiwerden eminenter Spannungen. Alles was Rhythmus, Melodie, Harmonie und Dynamik für sich an solchen hervorbringen, vereinigt sich hier zu einem Kräftesystem, zu dessen Verschlungenheit sich Analogien höchstens aus dem kosmischen Geschehn beibringen lassen. Freilich kommen bei solchen starken Spannungen manche Kraftentladungen oft überhaupt nicht zu selbständiger Wirkung, sondern gehn — wie der Tropfen im Wogenschwall — in einer einzigen großen Gesamtwirkung unter. Je zahlreicher die Stimmen, desto größer die Gefahr des gegenseitigen Aufhebens beabsichtigter Spannungen, und es kann vorkommen, daß ein auf dem Papier kunstvoll gearbeitetes Stück beim Erklingen einen wider Erwarten einfachen Eindruck macht. Musterbeispiele polyphoner Musik unter Beschränkung auf die einfachsten Mittel bietet in Fülle Bachs „Wohltemperiertes Klavier". —

Wir ziehen den Kreis unserer Betrachtungen abermals enger und kommen zur eigentlichen Bildnertätigkeit des Musikers. Sie gleicht äußerlich der Tätigkeit des Dramatikers, der nach einem im voraus entworfenen Grundplan Vers um Vers, Satz um Satz zu kleinen oder großen Spannungen, diese zu Szenen,

diese zu Akten zusammenfaßt. Das zeugende Element wird auch beim Musiker stets ein Stimmungsreiz sein, in einer glücklichen Stunde empfangen aus einem Werke der Kunst (die Musik selbst nicht ausgeschlossen) oder aus Erlebnissen beim Zusammentreffen mit der Wirklichkeit. Dieser Reiz kann entweder blitzschnell zur Kristallisation eines ganzen Heeres von Ideen führen, deren Mittelpunkt er bleibt, oder aber er wird von ihnen erdrückt und verschwindet, dem Stein ähnlich, der nur die Wasserfläche zu berühren braucht, um Wellenkreise zu ziehn. Vermöge jener geheimen Kraft, die wir Phantasie nennen, vermag der Künstler andauernd neue Vorstellungen in sich wachzurufen und zu objektivieren, sei es in Anknüpfung an neue Sinneseindrücke, sei es im Anschluß an ältere Vorstellungen. Der Nachdruck liegt dabei freilich nicht auf „wachrufen" — wer wäre denn ganz ohne einen Funken künstlerischer Phantasie? — sondern auf „objektivieren", d. h. in mitteilbare Form umsetzen. Der Unterschied des Dilettanten vom Künstler liegt ja nicht so sehr in einem andersgearteten, stärkeren Empfinden des letzteren, als darin, daß sich der Künstler seine Empfindungen vermöge einer besonderen Begabung bis zu einem hohen Grade plastisch vorzustellen vermag. Wie der Bildhauer beim Anblick des noch unbehauenen Marmorblocks Form und Ausdruck seiner Idealstatue bereits in allen Einzelheiten vor sich sieht, so stellt sich auch der Musiker vor dem Moment des Niederschreibens die Idee dessen, was er ausdrücken will — und sei es die zarteste Seelenregung — bestimmt und deutlich vor Augen. Wir können sogar so weit gehn und den Akt des Komponierens als eine fortwährend an der Hand der reifenden Gebilde sich vollziehende Selbstbefruchtung der Phantasie ansehn. Mit dem Niederschreiben eines ersten Gedankens reift — durch diesen (als nunmehr objektiv gegebenen Stimmungsreiz) unmittelbar befruchtet — ein zweiter heran, dieser befruchtet mit dem vorigen zusammen einen dritten, dieser ebenso einen vierten usw., so daß sich, bildlich gesprochen, ein Zeugungsvorgang ergibt, in dem des Tonkünstlers Phantasie zugleich die Rolle des männlich-gebenden und des weiblich-empfangenden Teils spielt. Der Ausdruck „Konzeption" würde so einen tiefen Sinn erhalten. Damit ist zugleich ausgesprochen, daß der Schaffensakt ein fortwährendes Herüber und Hinüber von Vorstellung zu Gefühl ist. Nicht im Zustande der Reflexion kann der Künstler schaffen, ebensowenig

im Zustande eines Affekts — etwa in dem, den er „ausdrücken" will —, wohl aber „in Affekten", d. h. unter Eindruck jener fortwährenden Erregungen, die ihm Takt für Takt die Feder führen und doch jedesmal von der Reflexion erst überwunden sein wollen. Diese Selbstbefruchtung der tonkünstlerischen Phantasie tritt am besten in der Art und Weise des formalen Aufbauens einer Komposition hervor.

Das kleinste formale Teilchen, mit dem der Musiker arbeiten kann, heißt Motiv (das Bewegte). Vergleichbar einem kurzen Aussagesatz mit Hauptwort und Prädikat (z. B. „Es braust ein Ruf"), besteht es aus mehr oder weniger Noten, die sich, für sich verständlich, um einen metrischen Schwerpunkt (hier die erste Taktzeit) gruppieren. Diesem ersten Schritt ins Tonleben, einem noch winzigen Kräftespiel, folgt der zweite gewissermaßen als Antwort („wie Donnerhall") in Gestalt eines zweiten Motivs, das entweder eine getreue oder variierte Wiederholung oder eine freie Fortspinnung des ersten ist. Diese Doppeltaktgruppe kann für sich allein nicht bestehen, sondern erzeugt aus sich heraus eine zweite, korrespondierende („wie Schwertgeklirr und Wogenprall"), und beide zusammen, vier Takte ausmachend, heißen „Halbsatz". Antwortet auf ihn ein ebenso beschaffener mit denselben Unterteilungen, so liegt ein „Satz" oder eine „Periode" vor (von „Zum Rhein" bis „Hüter sein"). Die achttaktige Periode ist die einfachste geschlossene Form, die die Musik kennt; sie bildet nicht nur die Grundform zahlloser Jahrhunderte alter Volks- und Kinderlieder, sondern dient auch als Maß und Grundlage zur Beurteilung komplizierterer Formen. Die Korrespondenz von zweimal vier Taktgliedern entspricht eben einem primitiven inneren Geschehn: der Wechsel von leichten und schweren Takten (s. oben S. 28), von denen der vierte und achte durch besonderes Gewicht ausgezeichnet sind, hebt sich unter einer wohlgefälligen Symmetrie, unter einem vollkommenen Ausgleich von Spannungen auf, was bei fünf-, sieben- oder neuntaktigen Gruppen nicht der Fall ist. Diese Symmetrie wird am bemerklichsten durch Kadenzen im vierten und achten Takt hervorgehoben, und zwar für gewöhnlich so, daß der Halbsatz einen Halbschluß (auf der Dominante), der ganze Satz einen Ganzschluß (in der Tonika) erhält. Die Wendung zur Dominante entspricht der Frage, die zur Tonika der Antwort. — Findet sich der Halbschluß bis zum achten Takt hinausgeschoben, so ist das ein Zeichen, daß der Periode eine

Fortsetzung folgt. Denn natürlich ist es möglich, die erste Periode ihrerseits wieder als „Satz" anzunehmen und ihr einen „Gegensatz" folgen zu lassen, so daß es jetzt zu einer Doppelperiode von 16 Takten kommt. Solche Doppelperiode kann indessen nicht als ganz neue Bildung gelten, da ihre zweite Hälfte als formale Wiederholung der ersten aufgefaßt wird. Jedenfalls entstehen auf diese Weise, nämlich durch Multiplikation von je zwei, vier und acht Takten und Gruppenanordnung Formengebilde höherer Ordnung, die hinsichtlich ihrer Melodik, ihres motivischen Aufbaus und ihrer Kadenzbildung Gefäß der verschiedensten Inhalte sein können. Zwölftaktige Bildungen mit sehr geringem Harmoniewechsel wie „Stille Nacht, heilige Nacht" (8 + 4) bringen dabei ebenso abgerundete, vollendete Wirkungen hervor wie zwanzigtaktige mit starken modulatorischen Ausbiegungen wie „Die Wacht am Rhein" (8 + 4 + 8).

In einem Tonstücke von zwei oder drei achttaktigen Perioden (etwa einem Adagiothema von Haydn, einem Menuettsatze von Mozart) können unter Anwendung jener Mittel, deren wir im Vorhergehenden gedachten, bereits die allerhöchsten künstlerischen Wirkungen erreicht werden. Indes liegen die Dinge selten so einfach. Das System an Spannungen, das in diesen kleinen Formen niederzulegen ist, wird, auch wenn sie beliebig oft mit sich selbst multipliziert werden, selten ausreichen für Gefühlsemanationen stärkerer Art. Wie vielmehr auch der Architekt sich nicht begnügt, regelmäßig Stein auf Stein zu schichten und gewisse Grundmotive immer nur zu wiederholen, sondern wie er Glieder in seinen Bau einfügt, die der Symmetrie und dem Gesetz der Schwere Hohn zu sprechen scheinen, so sorgt auch der Komponist für Hinzutreten außerordentlicher Spannungen: die viertaktige Gliederung wird zerstört durch Anhänge, Einschiebsel, Dehnungen, Verkürzungen; statt Doppeltaktgliederung erscheint Dreitaktgliederung; es stellen sich Trübungen des metrischen Gleichgewichts durch fortgesetzte Synkopenbildung ein, ferner Harmoniewechsel an unerwarteten Stellen, Verlegung des metrischen Schwerpunkts auf leichte Taktzeiten, Durchbrechen des Verlaufs durch betonte oder durch rhetorische Pausen, — kurz, eine Fülle von Mitteln liegt bereit, das musikalische Geschehn mit unvorhergesehenen „dramatischen" Spannungen zu versehn. Von ausschlaggebender Bedeutung dabei ist das Kadenzwesen. Die psychologische Bedeutung der Kadenz liegt darin, daß sie

die Spannungen, die sich im Verlaufe einer kurzen melodischen und harmonischen Entwickelung angehäuft haben, momentan zur Lösung bringt und damit Raum für neue schafft. Kadenzen bilden daher immer einen Zielpunkt des Interesses und werden zu Pfeilern, auf denen die Bögen der melodischen und harmonischen Entwickelung ruhn. Je weiter eine Kadenz hinausgeschoben wird, umso größere Spannung, je häufiger sie eintritt, umso geringere Spannung bewirkt sie. Eine Geschichte der Kadenzbildung in den letzten vier Jahrhunderten würde beweisen, daß mit der Spannfähigkeit und wachsenden Differenzierung der Seelenkräfte auch die Kadenzbildung eine andere geworden ist und zwar im Sinne steigender Komplizierung. Die neuere Musik seit Beethoven, die fortgesetzt mit hohen Spannungen rechnet, verwischt gern auf lange Strecken sinnfällige Kadenzen, schiebt sie sehr weit hinaus, verhüllt sie, benutzt in steigendem Maße sogenannte Trugschlüsse und hat überhaupt eine Menge neuer, der älteren Musik fremder Kadenzmöglichkeiten entdeckt (Beispiele u. a. bei E. Grieg). Sicherlich ist damit eine Erschwerung des sofortigen Überschauens des Tonwerks eingetreten, und manche in älterer Musik herangewachsene Musikfreunde mögen die „böse moderne" Musik im Grunde nur darum nicht leiden und schelten sie formlos, weil sie so unhöflich ist, ihnen nicht genug mit stützenden Kadenzen unter die Arme zu greifen. Sind nun allerdings die Kadenzeinschnitte häufig sehr versteckt, fehlen können sie niemals; bei einiger Übung in der musikalischen Analyse wird es nicht schwer sein, sie aufzufinden, mit ihrer Hilfe das anscheinend Komplizierte der Bildungen zu entwirren und schließlich einen formalen Grundriß herzustellen, der das oberste musikalische Formprinzip von Satz und Gegensatz, Streit und Versöhnung deutlich, wenn auch individuell gefärbt, ausprägt.

Nannten wir „Motiv" die kleinste formale Einheit, die wir aus einer Komposition herausheben können, so liegt im Thema eine Verbindung von Motiven und damit bereits ein entwickelteres Formglied vor. Es gleicht nicht mehr einem schlichten Aussagesatz, sondern einer Satzperiode. Wie weit ein Thema im engeren Sinne reicht, aus wieviel Motiven es besteht, ist durchaus unbestimmt und nur im einzelnen Falle anzugeben; es reicht so weit, als es als Einheit, als Träger eines bestimmten Gedankens verstanden wird und braucht keineswegs immer durch eine

Kadenz markiert zu sein[1]). Wie aus Motiven Themen, so entstehen aus Themen durch entsprechende Fortspinnung und „Verarbeitung" größere Formen oder Sätze. Die einfachste, sogenannte einteilige Form liegt vor, wenn sich die Entwickelung des Themas in einem einzigen, selbständigen und abgeschlossenen Satze entwickelt. Wird einem solchen Satze (er sei mit A bezeichnet) ein zweiter, ebenso selbständiger (mit gleichem oder neuem thematischen Material, jedoch gegensätzlich) angeschlossen (B), so heißt diese Form zweiteilig (A B). Bei der dreiteiligen Form folgt dem kontrastierenden Mittelsatze eine mehr oder weniger freie Wiederholung des ersten (A B A). Diese drei Formtypen tragen auch den Namen „Liedformen" (ein-, zwei-, dreiteilige), weil sich besonders die Lied-, namentlich Tanzliedkomposition ihrer bediente und noch bedient. — Wird ein in sich abgeschlossener Satz, gleichgültig in welcher Form melodisch, rhythmisch, harmonisch oder auch metrisch umgebildet, und folgen mehrere solcher auf das gleiche Original sich beziehenden Umbildungen aufeinander, so liegt Variationenform vor (A, A_1, A_2, A_3 usw.). Beim Rondo tritt ein Hauptthema (Refrain) wechselweis mit kontrastierenden Nebenthemen (Couplets) auf den Plan (z. B. A B A C A B A); ein bestimmtes Schema dafür läßt sich indessen nicht aufstellen. — Die sogenannte Sonatenform hat die Dreiteiligkeit der Liedform (A B A), doch wächst sie dadurch zu einem größeren Gebilde heran, daß im Hauptsatze (A) zwei gegensätzliche Themen (im Charakter etwa von männlich und weiblich) aufgestellt werden, die dann im Zwischensatze (B) ihre „Durchführung", d. h. Verarbeitung erfahren; das zweite dieser Themen, das das erstemal in der Dominant- (in Moll in der entsprechenden Parallel-)tonart steht, erscheint im Wiederholungsteile (A) in der Tonika.

Durch Kombination dieser Grundformen entstehen nun eine Menge anderer, zusammengesetzter, die eines eigenen Namens entbehren. Erinnern wir uns der oben (S. 63) gegebenen Definition des Begriffs „Form", so ergibt sich, daß die ebengenannten Formtypen: Liedformen, Rondoform, Sonatenform usw. eigentlich nichts andres sind als äußere Grundpläne für die Komposition, Schemata, mit deren Hilfe sich nach übereinstimmender Erfahrung ganzer Geschlechter am zweckmäßigsten „Einheit in der Mannig-

[1]) In Variationen heißt „Thema" bekanntlich das Lied oder der abgeschlossene Tonsatz, der im Verlaufe variiert wird.

faltigkeit" des musikalischen Geschehens, Ausgleich der Gegensätze erreichen läßt. So ist z. B. die Sonatenform sicherlich das idealste Schema und durch kein anderes ersetzbar, wenn es gilt, zwei gegensätzliche Themen kunstgemäß zu entwickeln; so wird die Rondoform stets ein Muster des Aufbaus bleiben, wenn der Komponist die Beständigkeit eines Gedankens musikalisch zum Ausdruck bringen will, die dreiteilige Liedform, wenn ein Gedicht in Musik zu setzen ist, dessen dritte Strophe inhaltlich der ersten entspricht usw. Dies zugegeben, wird es trotzdem niemandem benommen sein, die Forderung jenes ästhetischen Grundgesetzes der „Einheit in der Mannigfaltigkeit" auch auf anderem Wege zu erfüllen, d. h. sich im einzelnen Falle seine eigene Form zu schaffen. Der wahrhaft schöpferische Künstler kehrt sich nicht an den abstrakten Schulbegriff „Form". Die Musik des letzten Jahrhunderts hat Formen hervorgebracht, die sich besonders hinsichtlich der Themendisposition und des Durchführungsbegriffs dem Rahmen der hergebrachten gar nicht oder schwer einfügen lassen, und die Musik der Gegenwart zeigt ein immerfort gesteigertes Anwachsen subjektiver Formbildungen. Das ist nur natürlich und hängt innig zusammen mit der Erweiterung der Möglichkeiten, mit rhythmischen, melodischen und harmonischen Mitteln allerstärkste Spannungen zu erzielen. Inwieweit der einzelne dabei gut tun wird, die alten Formen als Ergebnisse eines natürlichen Selektionsprozesses zu respektieren, ist eine andere Frage.

Sich die formale Bildung und Gliederung eines Musikstücks klar zu machen, ist der erste Weg zum Verständnis und Genuß. Mit dem Gefühl allein kommt auch der Musikalischste nicht aus, der intellektuelle Mensch muß zu einem guten Teile mit daran beteiligt sein. Wer nicht vermag, Gruppen zusammenzufassen und auf einander zu beziehn, wer nicht Tongedächtnis genug besitzt, ein Thema wiederzuerkennen, auch wenn es nur in Bruchstücken oder gar in Umbildung erscheint, wer also, mit andern Worten, dem formalen Teile der Komposition hilflos gegenübersteht, dem nützt sein „Fühlen" wenig. Denn ein großer Teil gefühlsmäßiger Eindrücke hängt unmittelbar von lebhaften Formvorstellungen ab. Es wird sich oft ereignen, daß wir inmitten eines Stücks durch gewisse interessante Stimmführungen, überraschende Effekte aller Art, durch Bewußtwerden programmatischer Beziehungen usw. überwiegend vorstellend, also intellektuell angeregt werden, wäh-

rend unsere Gefühlssaite darunter nur leise weiterschwingt; oder aber daß umgekehrt unser Gefühl so stark in Anspruch genommen wird, daß die einzelnen Tonvorstellungen momentan gar nicht ins Bewußtsein treten, in Augenblicken etwa, wo wir uns von Harmonien „getragen" fühlen, uns dem Zauber einer Melodie „hingeben". Das Normale beim gebildeten Musikhörer wird sein, daß beide Saiten seines Ichs, die vorstellende wie die gefühlsmäßige, zu gleichen Teilen und abwechselnd in Schwingung geraten, genau wie es beim Verfolgen einer poetischen Rede, eines Gedichts von Goethe, eines Monologs von Schiller der Fall ist.

Bleiben wir einen Augenblick beim Bilde der poetischen Rede. Sie wird, soll sie wirksam sein, niemals gewisser rhetorischer Hilfsmittel entraten können. Die Redekunst bedarf z. B. der Topik, d. h. der Lehre von der Anordnung und Verknüpfung der Begriffe, der Regeln für kunstgemäße Steigerung, der Tropen, der poetischen „Figuren" (rhetor. Frage, Einwurf, Hyperbel, Ellipse, Wiederholung usw.), — allgemeiner Kunstgriffe also, in denen elementare Wirkungen gleichsam in Formeln gebannt sind. Ganz ähnliches kennt die Musik. Zu den musikalischen Loci topici (Gemeinplätze, d. h. allgemein angewandte Kunstmittel) gehört die Wiederholung eines Motivs, sei es in derselben, sei es in anderer Tonlage (oder Harmonisation oder Instrumentation). Wiederholung bedeutet Bekräftigung des Gesagten. In diesem Sinne kann sie sowohl dazu dienen, den Eindruck des Vorangegangenen durch nochmaliges Durchkosten zu erhöhn (Satzwiederholung in Tänzen, Sonaten, Liedern), als auch direkt seelische Zustände zu symbolisieren, wobei Verlängerung oder Verkürzung der Notenwerte oft eine bestimmende Rolle spielen [1]). Auch die sogenannte Sequenz, die stufenweis auf- oder abwärts erfolgende Wiederholung eines Motivs mit direkter Anknüpfung, gehört hierher. Des weiteren ist zu erwähnen die Nachahmung (Imitation), also der Vortrag ein und desselben Motivs oder Themas in zwei oder mehreren Stimmen hintereinander, wobei ebenfalls nach Belieben Verlängerung oder Verkürzung eintreten kann. Geschieht dieses Nachahmen von Anfang bis Ende einer Melodie, so ist die Imitation zum

[1]) Man sehe z. B. Rob. Schumanns „Kinderszenen" op. 15, in denen das Prinzip der Wiederholung zu mancherlei poetischen Wirkungen ausgenutzt und bis in die letzten Konsequenzen fortgeführt ist (namentlich „Kuriose Geschichte", „Bittendes Kind" und „Kind im Einschlummern").

Kanon geworden und vermag dann die Aufmerksamkeit in höchst eigentümlicher Weise zu fesseln. Die vornehmste Art des imitierenden Stils, die Fuge, entsteht, wenn ein Thema abwechselnd von allen Stimmen aufgegriffen (beantwortet) und im Verlaufe mehrerer „Durchführungen" von den verschiedensten Seiten beleuchtet wird. Ferner gehören hierher zwei der wichtigsten kompositorischen Hilfsmittel: die Umbildung eines Motivs oder Themas (motivische, thematische Variation) und die bruchstückweise Verwendung eines Themas. Wie nämlich ein Prediger den Evangelienspruch nicht nur seiner Ganzheit und Hauptbedeutung nach erklärt, sondern ihn allgemach in seine einzelnen Gedanken auflöst, um durch ihre Exegese den Sinn des Ganzen um so schärfer hervortreten zu lassen, so geht auch der Komponist vor. Erst zeigt er das Thema in halber Größe, die seine Tragweite erst ahnen läßt; dann wiederholt er es, verlegt es in diese oder jene Lage oder läßt es längere Zeit ganz verschwinden. Die Einheit der Komposition aber fordert ein Zurückkommen aufs Thema, eine Verarbeitung: es tritt alsbald vielleicht, kaum erkennbar, unter der Hülle variierender Nebenstimmen auf, es wechselt die Notenwerte, wird konträr rhythmisiert, erscheint in Verkürzung, Verlängerung, Umkehrung; oder: die Melodielinie des Themas bleibt unverändert, aber ihr harmonisches Gewand modifiziert sich, die Stimmen tragen es nach Sequenzenart in die Höhe oder in die Tiefe, einzelne Bruchstücke lösen sich ab, werden zu Begleitmotiven verwandt oder treten als selbständige Themen auf usw. Ist auf diese Weise der Themenstoff nach allen Seiten hin geistig erschöpft, so verlangt das Gemüt schließlich eine nochmalige Vorstellung des Hauptthemas in ungeteilter Originalgestalt (vgl. z. B. den ersten Satz der 9. Symphonie Beethovens). Dabei rekapitulieren wir im Geiste das Schicksal, das der Tondichter es im Verlaufe hat durchmachen lassen, und werden sein Erscheinen an dieser Stelle mit um so größerer Ergriffenheit begrüßen, je klarer, fester, entschiedener es sich im Kampfe mit den auflösenden Gewalten behauptet hat.

Ein solches Schauspiel kann sich natürlich nur innerhalb einer großen Form abspielen, und selten wird nur ein einziges Thema Gegenstand der Charakterwandlung sein. Ein zweites Thema verschärft die Gegensätze und wird schon von vornherein als Kontrast zum ersten auftreten. Es ist leicht vorzustellen, zu welch ungeheurer Kräfteentladung es kommen kann, wenn ein

Meister mit starker Phantasie sie beide oder gar mit einem dritten oder vierten Thema zusammen, unter Anwendung aller musikalischer Darstellungsmittel gegeneinander führt, sei es bis zur völligen Vernichtung des einen, sei es bis zum friedlichen Ausgleich beider. Da ist es dann, als träte der Wille des Schaffenden völlig zurück hinter dem Willen jener entfesselten Themenindividuen, ihren Leidenschaften, ihren Zwisten, ihrem Versöhnen: sie werden zu Symbolen ewiger Ideen.

4. Die Musik als Ganzes.

Wir haben in den beiden vorangehenden Kapiteln, soweit es der gegebene Rahmen zuließ, die Haupterscheinungen analysiert, die in der Musik Träger besonderer Willenskundgebungen sind oder sein können, und stellten dabei fest, daß es sich in jedem einzelnen Falle immer nur wieder um Manifestationen des einen großen psychologischen Grundverhältnisses von Spannung und Lösung gegebener Kräfte handelte. Dieses Verhältnis ist tatsächlich das letzte, auf das sich alle Musik zurückführen läßt. Eine Sonate, eine Symphonie ist letzten Endes nichts anderes als ein ungeheures System zahlloser Spannungen und Entladungen, ein tausendfach geändertes Kräfteschauspiel, bestehend aus Anziehungen und Abstoßungen. Daher ist denn auch von altersher die Musik in Vergleich gebracht worden mit dem Makrokosmos, dem Universum. Und wenn der Grieche tiefsinnig auch den Staat, das Mittelalter auch die Kirche symbolisch unter dem Begriff „Musik" zusammenfaßte, so war eben jener Grundgedanke leitend, daß sich hier wie dort ein unbegreifliches Neben-, Nach-, Für- und Gegeneinander von Spannungen ausdrücke. Noch im 19. Jahrhundert haben Philosophen wie Schopenhauer und Schelling auf den tiefen symbolischen Zusammenhang von Musik und Universum hingewiesen, und die alte Erkenntnis, daß selbst der Mensch in seinem Tun und Streben „verkörperte Musik" sei, können wir heute unverändert zu der unsern machen, sobald wir ihn eben unter dem Gesichtspunkt eines sich von Augenblick zu Augenblick verändernden Kräftesystems ansehn. Was ist die Beseelung der musikalischen Formen anders als das Herauserkennen ihrer Verwandtschaft mit dieser unserer „inneren" Musik, was unsere Gefühlsinterpretation dieses oder jenes Stücks anders

als ein näheres Bezeichnen solcher Spannungen und Lösungen mit Begriffen wie traurig, freudig, ernst, sehnsüchtig, kühn usw.? Die ganze Vieldeutigkeit einer Musik liegt darin beschlossen, daß ihre Spannungen und Lösungen höchst verschiedenen Erregungen des Seelenlebens entsprechen können, daß es uns stets bis zu einem gewissen Grade freisteht, ihre Spannungsverhältnisse entweder mit diesem oder jenem positiven Gefühlsinhalt zu erfüllen und damit zu vergegenständlichen. Andrerseits liegt in ihnen doch immerhin so viel Bestimmtes, Eindeutiges, daß es möglich ist, einen gewissen Kreis von Gefühlsinhalten abzugrenzen, innerhalb dessen sich notwendig alle Einzelurteile bewegen werden. Mit dieser Möglichkeit rechnet ja eben auch der Tonsetzer, in ihr allein beruht die Tatsache, daß wir uns über Musik mündlich oder schriftlich verständigen können. Der Anfang der Sonate pathétique von Beethoven mag bei verschiedenen Hörern verschiedene Gefühlsbilder erwecken. Gleichgültig! Nicht darauf kommt es an, sondern ob bei Allen die darin enthaltenen psychischen Spannungsverhältnisse mit entsprechender Intensität aufgefaßt und verarbeitet werden. Wenn wir sie in den Begriff „Ernst" zusammenfassen, so ist damit nur jener große Kreis von seelischen Inhalten angedeutet, in dem sich eben jene, wahrscheinlich von allen Hörern völlig gleich empfundenen Spannungsverhältnisse unserer Erfahrung nach am häufigsten zusammengedrängt finden. Niemand wird hier von „Freude" oder „Sehnsucht" sprechen, weil jedermann intuitiv weiß, daß bei Freude und Sehnsucht ganz andere seelische Resonanz vorhanden ist.

Es bedurfte kaum des umständlichen Nachweises durch Hanslick (das Musikalisch-Schöne), daß eine Etikettierung der „Gefühle", die ein Musikstück erregt, unmöglich ist. Als ob es möglich wäre, etwa die Gefühle anzugeben, die Rafaels „Heilige Caecilie" oder die Laokoongruppe oder der Tempel zu Paestum im Beschauer erregt! Wenn Hanslick aber damit zugleich den Anteil des Gefühls beim Musikgenuß überhaupt in Frage stellte, so bewies er, daß er von jenen schon in der einfachsten Kadenz, im einfachsten Vorhalt zutage tretenden Spannungsverhältnissen, also inneren Kräfteentfaltungen, nichts wußte oder wissen wollte. Jeder verständige, dem Genuß ganz hingegebene Hörer etwa einer Beethovenschen Sonate würde sich wundern, wenn man um Auskunft bäte, was er bei dieser oder jener Stelle „gefühlt" habe. Mit Beethoven würde er den lästigen

Frager wohl mit der Antwort entlassen: „Lesen Sie Shakespeares Sturm", oder „Gehe in einer Vollmondnacht spazieren" oder „Blicke auf das ewige Weltmeer" u. dgl., d. h. er würde sich auf innere, mit Worten nicht wiederzugebende Eindrücke berufen, die ähnliche Spannungsverhältnisse hervorrufen. Mit Recht hat schon Hegel darauf hingewiesen, daß der Laie das meiste Bedürfnis fühlt, sich Musik in konkrete Bilder oder Gefühle umzusetzen, während der Kenner dazu nur selten Neigung verspürt. Der Grund ist der, daß der Laie nur die großen, sinnfälligen Spannungen, der im Hören geübtere Kenner aber auch die kleinen, unauffälligen auf sich wirken läßt, deren Benennung, wie er recht gut weiß, unmöglich ist. Daher kommt es auch, daß die Urteile über den Gefühlswert einer Musik so häufig auseinandergehn, daß namentlich die Musik der Gegenwart infolge ihrer ungemein verzweigten und subtilen Spannungen von damit nicht vertrauten Hörern mißverstanden oder gar nicht verstanden wird. Und so können wir denn das Resultat nochmals dahin zusammenfassen, daß alle von der Musik erregten Gefühle zu allererst und allerletzt Spannungsgefühle sind, von denen uns die Mehrzahl rein als solche, und nur einige wenige in wirklich greifbarer Gestalt (als diese oder jene bestimmten Totalgefühle) zum Bewußtsein kommen. Solange es der Sprache nicht gegeben ist, solche an und für sich gegenstandslosen Spannungsgefühle in auszeichnende und abgrenzende Kategorien zu fassen — und wer möchte das wünschen? — solange müssen wir uns begnügen, entweder Umschreibungen wie traurig, ernst, fröhlich, sinnend, kühn, sehnsuchtsvoll, strebend, ermattend usw. auf sie anzuwenden oder schweigend auf Eindrücke zu verweisen, in denen sie dem Gemüte ebenso zugänglich, aber in anderer Form zu schlummern scheinen. Damit ist zugleich ausgesprochen, daß die Musik durch sich selbst niemals reale gegenständliche Gefühle, also etwa: wirkliche Liebe, wirklichen Stolz, wirkliche Sehnsucht usw. erregen kann, daß andrerseits ihre Gefühlsbilder aber auch keine bloß scheinhaften sind; denn jene unnennbaren Spannungsgefühle haben dieselbe Wirklichkeit wie jene ebenfalls unnennbaren, die von nichtmusikalischen Reizen angeregt, täglich, stündlich unsere Seele durchkreuzen. Auch die Gesetzlichkeit ihres Ablaufs gleicht diesen. Hat doch Fr. Theod. Vischer geradezu gemeint, die Mechanik der Gemütsbewegungen sei am besten am musikalischen Ausdruck zu studieren: „Was das Gefühl

sei, erführen wir so entschieden nur durch die Musik, daß eigentlich der Apparat dieser Kunst von dem Psychologen zu Hilfe zu nehmen sei, um das innere Leben des Gefühls, auch abgesehen von der Kunst, zu beleuchten."

Aber auch unser Vorstellungsleben wird durch die Musik im höchsten Grade beschäftigt. Ja diese „intellektuelle" Seite des Musikgenusses steht der „emotionellen "(gefühlsmäßigen) ihrer Bedeutung nach um kein Haar breit nach. Es ist überhaupt nicht zu sagen, inwieweit die eine von der andern zu trennen ist. — Zunächst handelt es sich um rein musikalische Vorstellungen; das sind solche, die sich an einen gegebenen musikalischen Eindruck heften, wobei aber der Gefühlsinhalt, den wir ihm vielleicht sofort beizulegen versucht sind, noch ganz unberücksichtigt bleibt. Ein einzelner oder mehrere Akkorde, eine scharfe Dissonanz, ein Motiv, eine Themenvariante, eine auffällige Modulation, — sie alle können zu einer „Vorstellung" erhoben werden, zu einer gedanklichen Einheit von der oder jener musikalischen Bestimmtheit. Zu einer solchen Vorstellung gesellen sich im Verlaufe eine zweite, dritte, vierte usf.; einige davon werden sich zu einer neuen, umfassenderen vereinen (etwa die Vorstellung von vier „Motiven" zur Vorstellung eines „Themas"); später tauchen andere auf, die in gleicher Weise zusammenschießen; noch später wird sich vielleicht ein Zurückgreifen auf frühere notwendig machen, wodurch dann der Vorstellungskreis abermals erweitert wird. Denn es ist ja doch eben das Musikhören nicht nur ein fortwährendes Getragensein von Spannungsgefühlen, sondern zugleich ein stetes Zusammenfassen, Ordnen, Zurückbeziehn, Entgegensetzen, Erinnern, Vorausahnen, Herausheben des Wichtigen vom relativ Unwichtigen, mit andern Worten: eine stete Aufforderung zur Betätigung unseres musikalischen Vorstellungsvermögens.

Die einfachsten Vorstellungen dieser Art sind Formvorstellungen. Es sind die, von denen eben die Rede war, Vorstellungen, die sich an die rein formalen Elemente des Tonstücks knüpfen, vom einfachen Intervallschritt bis hinauf zur beherrschenden Gesamtform. Unter ihnen begegnen wir: der Wiederholung (eines Akkords, Motivs, Themas), der Nachahmung, der Versetzung eines Motivs oder Themas in höhere oder tiefere Tonlage, der Beantwortung, Umkehrung, Symmetrie, Taktverschiebung, Kontrastbildung, Variierung, kontrapunktischen

Verschlingung usw., kurz allen jenen zahllosen Möglichkeiten des Gestaltens, die wir oben als Elementarformen und zusammengesetzte Formen kennen lernten. Wäre es denkbar, sie unter sich in ein Verhältnis zu bringen, so ergäbe sich ein System von musikalischen Vorstellungen, das ähnlich wäre dem vorhin erwähnten System von Spannungsgefühlen: ein wahrer Mikrokosmos von gedanklichen Beziehungen, dessen ganze Fülle sich natürlich erst am Schlusse des Stücks offenbarte.

Dazu kommt aber ein weiteres. Vorstellungen, welcher Art sie auch sein mögen, gewinnen Interesse für uns nur durch das, was sie bedeuten. Wohl wäre es möglich, jene musikalischen Formvorstellungen alle nüchtern sachlich vor uns auszubreiten und ihre Kombination als logisch, auch wohl geistreich nachzuweisen. Das ergäbe ein mehr oder minder interessantes musikalisches Formskelett. Wie aber den Arzt nicht die Leiche als solche interessiert, sondern das Wie der Funktionen ihrer Teile am lebendigen Körper, so erhalten auch die musikalischen Formvorstellungen erst Leben durch das, was sie für sich und im Rahmen des Kunstwerks bedeuten: es treten *Bedeutungsvorstellungen* hinzu. Solche erscheinen schon dann, wenn wir einen einfachen Klang, eine kurze, charakteristische Tonfolge nicht mehr nur rein gefühlsmäßig aufnehmen, sondern sie bewußt als eine Ausdrucksbewegung, als Willensäußerung auffassen, ihr einen gewissen „Sinn" geben. Jede Tonbewegung *hat* einen solchen Sinn, eine solche Bedeutung, denn sie bildet ja einen Teil des großen sinnvollen Ganzen. Das Auf und Ab, Stark und Schwach, Schnell und Langsam, Dissonanz, Konsonanz usw., kurz alle oben erwähnten elementaren Spannungsverhältnisse geben uns den Schlüssel für diesen Sinn. Treten zwei verschiedene Tonfolgen einander gegenüber, so wird in demselben Moment, wo uns der Sinn der zweiten zum Bewußtsein gekommen ist, auch der Sinn des *Verhältnisses* beider zueinander bewußt werden. So kann z. B. ein kurzes Motiv, das erst zärtlich klang, durch einfache Wiederholung einen Ton höher zum sehnsüchtigen werden und der ganzen Stelle dadurch einen „höheren" Sinn verleihen. Ein Thema, das verheißungsvoll einsetzt, aber alsbald abgebrochen wird, kann den Eindruck des vergeblich Ringenden machen. Oder: werden zwei Themen in einer Durchführung so verarbeitet, daß eins als das stärkere den Sieg behält, so ist durch diese formalen Beziehungen eine

Bedeutungsvorstellung gewonnen, die ihrerseits mit dem Gefühl des Triumphs verbunden ist. Jede einzelne Formvorstellung kann also sowohl für sich wie mit andern zusammen Bedeutungsvorstellungen und damit neue Gefühle hervorrufen. Man sehe z. B., wie in den ersten zehn Takten des Grave in Beethovens Sonate pathétique, die wir schon oben heranzogen, aus dem Hand- in Handarbeiten von elementaren Spannungen (dynamischen, rhythmischen, melodischen, harmonischen) und Formvorstellungen (Wiederholung, Beantwortung, Überleitung, Einschiebung, bruchstückweise Verwendung des Themas usw.) einzelne Bedeutungsvorstellungen hervorsprießen, von denen jede wieder besondere Gefühle im Gefolge hat, und wie diese dann alle zusammen am Schluß zu einer großen Gesamtvorstellung mit einem ausgesprochenen Totalgefühl zusammenschmelzen. Wir haben auch in diesem Falle keine Macht, diese Vorstellungen, diese Gefühle einzeln gegeneinander abzugrenzen und in Worte zu fassen. Aber darüber sind wir einig, daß eine solche Umschreibung, wenn sie versucht werden sollte, stets anknüpfen wird an *menschlich bedeutungsvolle Zustände* oder *Handlungen*; und zwar wird sie, wenn sie dem Ganzen genau nachgeht, sich mehr oder weniger in der Form *dramatischer* Diktion bewegen müssen, in einer Form also, die jene fortschreitende Häufung von Gefühlen und Vorstellungen ihrerseits lebendig darzustellen bemüht ist. Daß Musik und Drama *einer* Wurzel entsprossen sind, ist bekanntlich einer der von Rich. Wagner am stärksten betonten Sätze. Selbst das kleinste lyrische Stück trägt im Wechsel und Ausgleich seiner Spannungen gewisses dramatisches Leben in sich[1]).

Fassen wir das bisher Ausgeführte nochmals zusammen, so darf gesagt werden, daß die Kraft, mit der uns die Musik bewegt, allein darin beruht, daß sie in denkbar sublimster, von aller Materie abgelöster Form unser ganzes geistiges und seelisches Leben, soweit es sich außerhalb abstrakter Denkprozesse abspielt, verklärt und in hellem Widerschein verklärend zurückwirft. Wir können auch sagen: Die Musik ist ein *Symbol*, ein „Sinn-Bild" dieses inneren Lebens. Nicht anders als unter dem Begriff des Symbolischen stellt sich jedes, auch das geringste musikalische Geschehen dar, und im Erkennen desselben und in der

[1]) Vgl. dazu die unten gegebenen Analysen einzelner Tonwerke.

daraus hervorgehenden Befriedigung liegt eine der höchsten Freuden, die der Musikgenuß mit sich bringt. Wir haben im Verlaufe unserer Darstellung eigentlich auch wenig mehr getan, als auf die Mannigfaltigkeit tonsymbolischer Beziehungen aufmerksam zu machen. Indessen ist eins noch nicht zur Sprache gekommen: Wie und unter welchen Umständen vollzieht sich der Prozeß des „Symbolisierens"? Ist er von schwankenden Zufälligkeiten abhängig oder verläuft er unter gleichen Bedingungen auf gleiche Weise? Die Wichtigkeit dieser Fragen, die mit den vorhin berührten eng zusammengehören, wird sich sofort zeigen.

Symbolisch pflegt man einen Gegenstand zu nennen, der die Aufforderung in sich trägt, nicht unmittelbar als er selbst, sondern als sinnlicher Ausdruck für etwas dahinter liegendes Abstraktes genommen zu werden. Der Ring gilt als Symbol der Treue, das Szepter als Symbol der Herrschaft. Der Gegenstand hat also zwei Bedeutungen: eine wirkliche und eine bildliche (symbolische), und zwar müssen beide, damit sie auch wirklich als Einheit erfaßt werden, Bezug auf ein jedermann bekanntes Gemeinsames, gewissermaßen in der Mitte Liegendes haben. Zwischen „Ring" und „Treue" steht als dies Gemeinsame die vermittelnde Vorstellung „Verlobungsakt", zwischen „Szepter" und „Herrschaft" die des „Niederschlagens". Ohne dieses Mittelglied würde keine Symbolik stattfinden. Es können nun zwei Fälle eintreten; erstens: das dahinterliegende Abstraktum gehört unter die Erscheinungen der Gefühls-(Stimmungs-)welt. Dann könnte man von Gefühlssymbolik sprechen. Wir wählen statt dessen (im Anschluß an Joh. Volkelt) lieber das Wort Stimmungssymbolik. Zweitens: jenes Abstraktum gehört dem Reiche der Vorstellungen (oder Begriffe) an, dann handelt es sich um Vorstellungssymbolik. Beide Arten begegnen sich und wechseln in der Musik beständig und verleihen ihr den oft gepriesenen, unnennbaren Zauber. Aus Folgendem wird dies klar werden.

Die allgemeinsten und zahlreichsten musikalischen Eindrücke gehören dem Reiche der Stimmungssymbolik an, das selbst dem Unmusikalischen bis zu gewissem Grade zugänglich ist. Schon durch einige wenige Klänge, ja selbst durch einen einzigen langgehaltenen Ton (etwa des Hornes) wird unser Inneres zum Mitschwingen angeregt, in „Stimmung" versetzt. Rhythmus, Harmonie, Klangfarbe (Instrumentation), hohe oder tiefe Ton-

lage, Tonstärke sind hervorragend beteiligt an der Erzeugung von Stimmungen. Man denke etwa an das b-Moll-Präludium in Bachs „Wohltemperiertem Klavier", an den Anfang des Lohengrinvorspiels, an Schumanns „Träumerei", Mendelssohns Sommernachtstraumouverture, an den Mittelsatz des Trauermarsches in der Eroica. Diese Stimmungssymbolik wird intuitiv, auch ohne daß ein erläuterndes Programmwort Einfluß gewönne, von uns erfaßt, denn das gemeinsame Dritte, von dem oben die Rede war, liegt in unserm seelischen Erfahrungsschatz. Es wird selten dazu kommen, die Bedeutungsvorstellung, die dem voraussetzungslosen stimmungs-symbolischen Eindruck zugrunde liegt, mit Worten namhaft zu machen; der eine wird vielleicht an die Stimmung einer südlichen Landschaft, der andere an die eines jüngst geschauten Gemäldes, der dritte an die eines vergangenen Herzenserlebnisses oder etwas ähnliches denken. Ein Hinzutreten solcher Vorstellungen ist durchaus nicht nötig, läßt sich freilich in vielen Fällen nicht abweisen. Oft tauchen sie nur blitzweise auf, um sofort wieder zu verschwinden und nur eine leise Erinnerung zu hinterlassen. Wenn plötzlich lispelnde Harfenakkorde auftauchen, wenn mitten in eine leidenschaftliche Episode hinein einfache, klare Dreiklänge tönen, wenn es durch alle Instrumente wie ein leises, kaum vernehmbares Murmeln geht oder von der Tiefe in mächtigem Crescendo zur Höhe rauscht, — in solchen und ähnlichen Fällen werden gewisse Bedeutungsvorstellungen reminiscenzartig mit in die Höhe steigen und einer bestimmt gearteten Stimmungssymbolik den Boden ebnen. Dabei ist der Hörer in hohem Grade selbstschöpferisch tätig; von der Art, wie er den Klängen begegnet, hängt ein Teil seines Genusses ab. An entgegengesetzten Urteilen über ein und dieselbe Musik wird es dabei nicht fehlen. Die Klänge des Lohengrinvorspiels, so wie sie unser Ohr berühren, und die Bedeutungsvorstellung des Klaren, Hellen, Ätherischen werden sich bei den meisten zum Symbol des Milden, Reinen, Göttlichen vereinen, wie das Bild des angeschauten „Ringes" mit der Bedeutungsvorstellung „Verlobungsakt" zum Symbol der „Treue" verschmilzt. Je nach der Bedeutungsvorstellung, die sich zugleich mit den Tonklängen erhebt, kann deren Stimmungssymbolik verschiedener Natur sein. Trüge vielleicht jemand an dieselben Klänge die Vorstellung des Sternengefunkels heran, so würde diese mit jenen zusammen ebenso

leicht zum Symbol des Mondnachtszaubers verschmelzen, was freilich beim Lohengrinvorspiel nicht zu befürchten ist, da die Anspielung auf das Niedersteigen des Grals aus der Höhe allgemein bekannt ist. Jedenfalls ist es wohl verständlich, wenn Komponisten über ihre Kompositionen ein kurzes Programmwort wie Capriccio, Barkarole, Ballade, Legende, Romanze, Scherzo, Humoreske, Nokturne, Serenade, „Im Frühling", „Auf dem Wasser", „In der Nacht" usw. oder gar ein Gedicht setzen; es soll damit dem Hörer ein Fingerzeig gegeben sein, welche Richtung ungefähr seine stimmungssymbolische Einfühlung einzuschlagen hat. Der Übertritt zur ausgesprochenen Programmusik braucht damit noch nicht zu erfolgen. In jenem Sinne, nicht in diesem, wollte auch Schumann die bekanntlich immer erst *nach* der Komposition hinzugefügten Titel seiner Klavierstücke verstanden wissen.

Das Eintreten in Stimmungssymbolik macht sich naturgemäß am stärksten am Anfang einer Komposition bemerkbar, da in diesen Momenten die Auffassungstätigkeit des Hörers sich in zwei blitzschnell ineinander übergreifenden Bahnen bewegt: in der sinnlichen Auffassung der Klänge und der dabei sofort aus seinem seelischen Erfahrungsschatze aufsteigenden Vorstellung ihrer Bedeutung. Im Verlaufe vereinfacht sich diese stimmungssymbolische Einfühlung dadurch, daß die einmal angeschlagenen Saiten unseres Innern nicht nur von selbst weitertönen, sondern zugleich verwandte, nicht unmittelbar berührte ins Schwingen bringen. Man hat dieses Ausbreiten von Stimmungen auf Grund einer einzigen „psychische Resonanz" genannt (Lipps). Dabei ist natürlich vorausgesetzt, daß der aufnehmende Hörer genug psychische Erregbarkeit besitze und völlige Hingabe an den Vorgang an den Tag lege. Ist die Komposition entsprechend gestaltet und vom Komponisten „in einem Zuge" niedergeschrieben, so wird der Faden der stimmungssymbolischen Einfühlung nirgends abreißen: wir stehen vom ersten bis zum letzten Takte im „Banne" des Tonwerks. Die meisten unserer Urteile über den Charakter eines Musikstücks enthalten ja nichts anderes als Angaben über die Art der Stimmungssymbolik, die es erregte. Was im einzelnen als Resonanzelement mitschwang, das kann wiederum niemals mit Worten ausgedrückt werden, das liegt in jedermanns eigener seelischer Erfahrung. Instinktiv erfassen wir die Stimmungssymbolik eines Themas, instinktiv lehnen

wir Themen als „nichtssagend", „unbedeutend", „nüchtern" ab, die es an solcher fehlen lassen. Und gerade bei „Themen" sind wir um so strenger im Urteil, als von der Thematik die ganze Anlage und Durchführung der Komposition abhängt. Darin liegt begründet, daß wir von einem Komponisten vor allem bedeutsame, vielsagende Hauptthemen verlangen und der Melodie als solcher einen so großen Wert beilegen. Die suggestive Kraft der Wagnerschen Motive und Themen beruht darin, daß sie mit einem Schlage in Stimmung versetzen, d. h. größtmögliche psychische Resonanz erwecken und dadurch auf das Empfindungsbereich des Folgenden vorbereiten helfen. Das geschieht in der Hauptsache durch die Mittel der Harmonik, namentlich durch eigenartige, auserlesene Modulationswendungen. Man kann geradezu sagen: das Reich der Harmonie (des Zusammenklangs) ist der eigentliche Träger aller musikalischen Stimmung. Wohl kann zwar gelegentlich auch eine unbegleitete einstimmige Melodie „Stimmung" erzeugen — man denke an bekannte Volkslieder, an Bachsche und Händelsche Fugenthemen oder an den Gesang des jungen Seemanns am Anfang von „Tristan und Isolde"; doch wird sich bei näherem Zusehn ergeben, daß hier das eigentlich Stimmung Erweckende weniger aus der Melodie an sich herfließt, als aus den Assoziationen, die wir hinzutragen, oder aus der harmonischen Grundlage, die wir uns stillschweigend hinzudenken. Denn jede Melodie prägt ein bestimmtes Willensmotiv aus; ein solches allein aber pflegt nicht „Stimmung" zu sein, wenn nicht der wogende, schwankende, wechselnde seelische Untergrund mit gegeben ist, aus dem es emporsteigt. Daher dürfen wir auch annehmen, daß mit dem Erwachen der Mehrstimmigkeit die Zeit eines immer stärker werdenden Bedürfnisses nach musikalischen „Stimmungen" anbrach. Bereits das dreizehnte Jahrhundert schwelgte in solchen, wenn es drei Volkslieder zu einem harmonischen „Motet" zusammenkoppelte, und bis heute ist mit dem Wachsen der Vielstimmigkeit ein Wachsen der „Stimmungsmusik" verbunden geblieben. Man geht jetzt sogar so weit, die melodische Linie verkümmern zu lassen, und legt alles Gewicht auf den harmonisch modulierenden Untergrund, um das Stimmungsleben, abgelöst von kräftigen Willensimpulsen, in seiner ganzen realen Buntheit und Verschwommenheit wiederzugeben. Dieser musikalische „Impressionismus" hat sicherlich seine Berechtigung, und seine Pflege namentlich im

Kreise jungfranzösischer Tonsetzer (Debussy, Ravel u. a.) darf als wichtige Phase in der Entwicklung der neueren Musik bezeichnet werden (s. oben S. 67 f). Immerhin wird sie kaum mehr als eben eine Phase bleiben, denn die Erreichung des Ziels: Wiedergabe selbst unbewußter, kaum zu voller Greifbarkeit aufsteigender Stimmungsverläufe, ist mit zu großen Opfern, nämlich mit der Aufgabe klarer melodischer Zeichnung erkauft. Schon immer hat sich das Ignorieren oder Zurücksetzen eines der drei Hauptelemente der Musik: Harmonik, Melodik, Rhythmik gerächt, und es wird dies auch im vorstehenden Falle früher oder später zu kräftiger Reaktion führen. Beispiele für erhabene Stimmungsmusik ohne die Auswüchse des modernen Impressionismus liefert in Fülle Bach; neben ihm Händel (man sehe etwa seinen „Allegro e Pensieroso" oder das „Alexanderfest"); dann vor allem die Musik der Romantiker, deren ganzes Streben darauf hinauslief, Stimmungen wiederzugeben, mochten solche aus Eindrücken der Poesie, der Malerei, der landschaftlichen Natur geboren sein. Unter ihren Händen erweiterte sich zu diesem Zwecke nicht nur das Reich der harmonischen Beziehungen, der Akkorde und ihrer Verbindungen, auch die stimmungweckende Kraft der Orchesterinstrumente wird in unerhört neuer Weise ausgenutzt und fortgebildet. Der verschleierte Klang der Violen, der strahlende der Violinen, der majestätische der Posaunen, der schmetternde der Trompeten usf. war schon von früheren Jahrhunderten zur Stimmungscharakteristik verwendet worden; jetzt finden sich solche verschiedenen Klangfarben in denkbar mannigfaltigster Art kombiniert. Unzählige neue — man denke an Webers berühmte tiefe Klarinettentöne im „Freischütz" — kommen hinzu. Wir stehen sehr bald vor symphonischen Stücken, bei denen man (in analogem Sinne wie bei der Malerei von Farbenrausch) von einem Klangrausch sprechen kann, ja die sogar bei besonders sensitiven Naturen geradezu Farbeneindrücke hervorrufen können. Man braucht nur auf Weber („Freischütz", „Euryanthe", „Oberon"), Marschner (namentlich „Vampyr"), Mendelssohn (Ouverturen), Schumann (Klavierwerke), Liszt (Symphonische Dichtungen, Klavierwerke), Wagner (Musikdramen), Rich. Strauß hinzuweisen, um in der Erinnerung jedes Musikfreunds eine lange Reihe solcher rein stimmungssymbolisch angelegter Stücke aufsteigen zu lassen. Ihre suggestive Kraft ist so groß, daß selbst Unmusikalische sich ihr nicht zu ent-

ziehen vermögen, wie es denn auch eine bekannte Tatsache ist, daß Musikdilettanten, denen es an gehöriger Durchbildung fehlt, sich am liebsten in reiner Stimmungsmusik ergehn, ein Fehler, vor dessen Folgen nur zu warnen ist.

Gibt es nun zwar, wie erwähnt, eine Fülle wertvoller Kompositionen, die sich überwiegend in Stimmungssymbolik bewegen und absichtlich nur auf solche angelegt sind, wie etwa Schumanns „Träumerei" (die deshalb wohl auch ein Lieblingsstück Unmusikalischer geworden ist!), so werden doch stärkere Eindrücke, namentlich in größeren Formen, schwerlich mit ihr allein hervorgebracht werden können. In der Tat tritt sie in den meisten Fällen mehr oder weniger mit einer Vorstellungssymbolik gepaart auf. Nach dem, was bereits im Vorhergehenden dieses Kapitels (von S. 81 an) über den Anteil des Vorstellungslebens am Musikgenuß gesagt wurde, bedarf dieser Begriff keiner Erklärung mehr. Wenn wir davon sprachen, daß Tonfolgen uns nötigen, ihnen einen Sinn unterzulegen, ihr Auf und Ab, ihr Stark und Schwach usw. zu deuten, also Bedeutungsvorstellungen durch sie wach werden zu lassen, so wurde damit zugleich auf die uns durch vieles Hören bereits geläufige Fähigkeit zu symbolisieren angespielt. Waren es im Bereich der Stimmungssymbolik Gefühle, Stimmungen, die wir sinnbildlich aus den Tönen herauslasen, so sind es im Bereich der Vorstellungssymbolik Vorstellungen und Begriffe. Wir glauben ein Kämpfen und Unterliegen, ein Nahen und Fliehn, ein Zögern und Eilen, ein Streben und Ermatten der Stimmen herauszuhören, ja gehen wohl sogar zu noch bestimmteren Vorstellungen fort und glauben hier die Seufzer eines Liebenden, die Klagen eines Sterbenden, dort ein Vogelkonzert, die Brandung des Meeres u. ä. zu vernehmen. Offenbar handelt es sich hierbei um zwei nicht direkt verwandte Vorstellungsreihen, deren Unterscheidung von Wichtigkeit ist, da sie auch die Stimmungssymbolik beeinflussen. Die Psychologie spricht im ersten Falle, wo spontane Belebung der Tonbewegung (Streben, Ermatten, Kämpfen, Fliehen usw.) eintritt, von Ideenverwachsung (=verschmelzung), im zweiten Falle, wo abliegende, fremde Ideen mit hinzutreten, von Ideenassoziation (=verknüpfung). Ein Beispiel mag das klar machen. Haben wir das Bild eines gekreuzigten Christus vor uns, so geschieht es leicht, daß Bilder in uns aufsteigen, die mit dem Kreuzigungsvorgang

verbunden waren (z. B. das Annageln, Aufrichten, die Trauer der Umstehenden, der Spott der Kriegsknechte). Diese Vorstellungen stehen mit der Darstellung des Bildes selbst nicht unmittelbar in Beziehung, sondern gesellen sich erst nachträglich infolge unserer gesteigerten Phantasietätigkeit hinzu. Hier haben wir einen Assoziationsvorgang. — Andrerseits: Derselbe gekreuzigte Christus kann sofort die Idee des großen Schmerzes, des Erduldens, des Schmachtens, der Hinfälligkeit alles Irdischen erwecken. In diesem Falle liegt eine Ideenverwachsung vor; denn diese Ideen kommen nicht nachträglich aus unserm Phantasieschatze hinzu, sondern liegen im Kunstwerk *selbst* latent, sie werden nur „geweckt", zum Erwachen gebracht. Der Anblick des leidenden Christus verwächst, verschmilzt mit der Idee des Leidens und Erduldens. — Genau so in der Musik. Regt uns ein Tonstück zur Vorstellung eines Sommerabends an, so haben wir eine Assoziation. Die betreffende Musik nämlich *kann* das wohl tun, braucht es aber nicht; diese Vorstellung liegt nicht in den Klängen selbst ausgedrückt, sondern wird von der „blühenden" Phantasie des Hörers hinzugetan. Anders, wenn wir in einer Musik den Ausdruck des Schmerzes oder des Kampfes sehn. Hier liegt das Schmerzliche, das Sichaufbäumen in den Tonreihen und ihren Spannungen selbst; beides, die Klänge und jene Vorstellungen verwachsen in eins miteinander, und wir haben weder nötig an einen Kranken, noch an einen unterliegenden Feldherrn zu denken.

Die Erfahrung beweist, daß beide Fälle beim Musikhören vorkommen, daß Ideenassoziationen wie Ideenverwachsungen möglich und gleichberechtigt sind. Die *Tonmalerei* und die ausgesprochene *Programmusik* wird vornehmlich auf Erweckung von Assoziationen ausgehn: auf Vergegenständlichung der Toneindrücke. Eine Mozartsche Sinfonie indessen wird heute schwerlich mehr Assoziationen sondern nur Ideenverwachsungen hervorbringen. Prüfen wir beide Arten der Darstellungs- und Aufnahmetendenz auf ihre ästhetische Bedeutung, so kann kein Zweifel sein, daß die musikalische Ideenverschmelzung ungleich wertvoller ist als die musikalische Ideenassoziation, insofern nämlich, als der Assoziationsvorgang den Hörer notwendig auf Augenblicke vom Kunstwerke ab- und auf etwas Fernliegendes (z. B. den Sommerabend als solchen) hin-

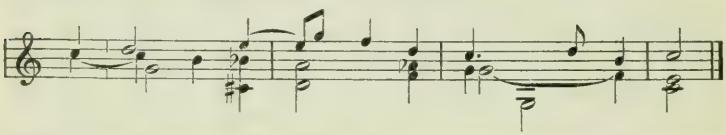
zieht. Damit aber verliert der Hörer, und sei es auch nur auf Sekunden, die Fühlung mit dem Tonwerk, das nicht wie ein Bild, eine Statue an der Stelle verharrt, sondern weiterrauscht, und der ästhetische Genuß kann völlig in Frage gestellt werden. Denkbar ist es freilich — und damit rechnet die Programmmusik in der Tat —, daß die Erweckung von ferner liegenden Bildern und Vorgängen nun ihrerseits wieder stimmungfördernd auf die Musik zurückwirkt, da im Hörer nun gewisse Gefühlssaiten mitschwingen können, die zuvor stumm waren. Eine Reihe monumentaler Schöpfungen zeigt dies Problem auch wirklich in denkbar glücklichster Weise gelöst. In andern ist die Grenze überschritten, und es kommt zu einem klaffenden Spalt zwischen Absicht und Wirkung. — Bei der musikalischen Ideenverschmelzung ist ein Abirren der Phantasie nicht möglich; diese bleibt bei dem Gegebenen des Toneindrucks. Auch fruchtbarer ist sie, insofern sich die hinzuwachsenden Ideen (Vorstellungen) fortwährend verändern, in ungehinderter Folge ablösen und ankristallisieren, ja wohl gar sich korrigieren können, was im andern Falle infolge Herrschens einer Totalvorstellung in geringerem Maße möglich ist. Im Gebiet der Kammermusik wird es fast immer nur zu Ideenverschmelzungen kommen. Aber schon in Ouverturen ist durch die Anlehnung an einen „Stoff" das Hinzutreten von Assoziationen unvermeidlich, ebenso dann in der Symphonischen Dichtung, die sich aus der sogenannten „charakteristischen" Ouverture entwickelt hat, und in den Programmsinfonien der jüngsten Zeit. Dabei ist als nahezu selbstverständlich kaum anzumerken, daß sich eine strenge Scheidung beider Aufnahmeprozesse nicht durchführen läßt. Bald wird der eine, bald wird der andere im Vordergrunde stehn. Über die Assoziation des Gedankens an deutschen Wald und Jägerei, den die Hörnerklänge des zweiten Themas in Schumanns Genovevaouverture erwecken, oder an ein arkadisches Schäferidyll bei den Schalmeienklängen im A-Dur-Teile von Liszts „Les Préludes", oder an ein Krankenzimmer am Anfang von R. Strauß' „Tod und Verklärung", — über diese Assoziationen werden Phantasie und Empfinden des Hörers sehr bald hinweggelenkt und zu stimmungssymbolischer Einfühlung aufgefordert werden. Dagegen bleibt bei Werken wie „Mazeppa" von Liszt, „Don Quixote" von R. Strauß oder in der Ouverture „1812" von Tschaikowsky der Hörer in überwiegendem Maße

mit dem Sammeln von Assoziationen beschäftigt. Die Beethovensche Sinfonia eroica wird vielleicht Hunderte von Ideenverschmelzungen, dagegen nur wenige Ideenassoziationen auslösen, während in einzelnen Teilen der Sinfonia pastorale wiederum die letzteren überwiegen werden. Es kann auch vorkommen, daß ein und dieselbe Stelle bei einigen Hörern Verschmelzungen, bei andern Assoziationen erweckt, etwa wenn am Anfang von Mendelssohns Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" der eine sich vorurteilslos durch die ruheatmenden Klänge in die feierliche Stimmung einer erhabenen Einsamkeit versetzt fühlt, während der andere, durch das Programmwort aufgefordert, die weite Fläche des windstill daliegenden Meeres zur herrschenden Vorstellung erhebt. Häufig hängt es nur vom guten Willen oder von dem Anlehnungsbedürfnis des Hörers ab, ob er dem einen oder dem andern Elemente Zugang verstatten will. Wie schon oben bemerkt, wird der Laie gern mehr mit Assoziationen, der Kenner mehr mit Verwachsungen arbeiten. Immerhin haben es selbst die größten Künstler nicht verschmäht, sich die Werke ihrer Kollegen durch Aufsuchen und Aneinanderreihen von Assoziationen bestimmter Art zu verdeutlichen. Wagner z. B. machte den kühnen Versuch, Beethovens cis-moll-Quartett als Schilderung eines Lebenstages dieses Meisters, seine 9. Sinfonie mit Worten aus Goethes „Faust" auszulegen; Schumann entwarf ähnliche Programme zu Werken anderer und ließ mehr als einmal durchblicken, daß ihm die Beethovenschen Sinfonien ganz bestimmte Assoziationen erweckten[1]). Unzählige andere Versuche, darunter solche bereits aus dem 18. Jahrhundert, wären dem anzufügen. So unverbindlich solche Auslegungen auch sind, sobald sie sich auf das Aufsuchen nur ganz allgemeiner hervorstechender Gefühlsanalogien oder auf das Heranziehen erklärender poetischer Bilder beschränken, sie werden von einzelnen Werken geradezu herausgefordert und können ihrerseits recht wohl einer sinnvollen Wiedergabe Vorschub leisten. Wo die Grenzen des sicher Bestimmbaren aufhören und das Reich der Vermutungen und der subjektiven Interpretation beginnt, das herauszufinden muß dem künstlerischen Feingefühl des Einzelnen überlassen bleiben. Falsch

[1]) So schreibt er 1835 einmal: „Ich fürchte gesteinigt zu werden von den Beethovenern, wenn ich sagen wollte, was ich dem Schlußsatz der A-Dur-Symphonie für einen Text unterlege" (!).

jedoch und durchaus zurückzuweisen ist die noch vielverbreitete Ansicht, daß solche Grenzen überhaupt nicht bestehen und ein Tonwerk die Möglichkeit beliebig vieler „Deutungen" offen lasse. Handelt es sich um das Nachweisen konkreter, bildlicher Vorstellungen, um das Aufsuchen von Beziehungen des Tonwerks zu *außermusikalischen* Dingen (zufällige Assoziationen), so ist diese Ansicht richtig. In diesem Falle gibt es tatsächlich keine Grenze, und jeder Dilettant hat das Recht ernst genommen zu werden. Anders, wenn man auf *rein musikalischem* Boden bleibt und aus einer Betrachtung und Zusammenfassung der mannigfaltigen melodischen, harmonischen, rhythmischen, dynamischen, formalen Beziehungen der Töne und Tongruppen Schlüsse zieht. Dann stellt sich heraus, daß nicht nur jede Komposition als Ganzes, sondern auch jede beliebige Stelle aus ihr nur *eine* Deutung zuläßt, d. h. in *einem* Sinne zu verstehn ist. Derjenige, der zuerst Beethovens cis-moll-Sonate „Mondscheinsonate" nannte, war ein Ausleger der ersten Art. Ein vager, nur halb deutlich erkannter Stimmungseindruck, vielleicht auch anekdotische Züge aus Beethovens Leben bestimmten ihn zu diesem bezeichnenden Nebentitel. Jemand, der den zweiten Standpunkt einnimmt, wird in Verlegenheit um solche poetischen Titel sein, sobald er den feingeäderten Bau der Komposition studiert und gefunden hat, daß sie sich aus einem Mikrokosmos großer und kleiner Gefühlsregungen zusammensetzt, der unmöglich in ein Schlagwort oder in ein Bild gebannt werden kann. Sein Resultat wird weniger poetisch ausfallen, aber wahrer und bindender sein, weil er sich über das musikalisch Gegebene nicht hinauswagte. Er wird nur dort Assoziationen zu Hilfe rufen, wo sie der Tonsetzer selbst dem Hörenden aufdrängt, im übrigen aber sich beschränken auf den Nachweis, wie die tausend feinen Gefühls- und Willensbewegungen, die der Künstler in Töne gebannt, folgerichtig ineinander übergreifen und sich zu einem Seelengemälde von ganz bestimmter, persönlicher Färbung ergänzen. Bleibt eine Analyse in diesen Grenzen, so wird sie fast ausschließlich auf Ausdrücke angewiesen sein, die ein seelisches Erleben kennzeichnen (s. z. B. oben S. 51, 52); nur ausnahmsweise wird sie solche Bilder und Vergleiche heranziehn, die den zu charakterisierenden Ausdruck auch wirklich schlagend und unmißverständlich mit erläutern helfen. Analysen dieser Art sind freilich noch wenig

verbreitet, und wir stehen noch so gut wie am Anfang einer wissenschaftlichen Musikästhetik, die mit dem Schopenhauerschen Satze „Musik ist Abbild des Willens" ernst macht, — einer Musikästhetik, die den geheimen Kräften nachspürt, die in jedem Intervall, in jedem Akkord, in jedem schlichten Melodiezug mit der Notwendigkeit eines Naturgesetzes als organisches „Tonleben" zur Erscheinung kommen, und die letzten Endes nichts anderes sind als Reflexe unseres eigenen bewegten Seelenlebens[1]). Die einfachsten Akkordverbindungen spotten zurzeit noch einer Erklärung in diesem Sinne, und um das organische Tonleben einer kurzen Phrase wie etwa:



zu schildern, bedarf es noch eines höchst umständlichen Apparats musikpsychologischer Fachausdrücke, zu geschweigen von den komplizierteren Bildungen der Musik der Gegenwart. Es darf aber mit voller Zuversicht ausgesprochen werden, daß eine Zeit kommen wird, in der diese verborgenen Kräfte des Tonreichs, die uns jetzt nur als Totalgefühle zum Bewußtsein kommen, in ihre „Komponenten" aufgelöst sein werden, wo das, was der komponierende und ausübende Künstler instinktiv, auf Grund einer inneren Nötigung tut, als tatsächlich übereinstimmend mit den Gesetzen unseres Gefühls- und Willenslebens befunden werden wird[2]). Die Resultate dieser „Musikpsychologie", das mag nach-

[1]) Der heftig angegriffene, von Kant und Novalis übernommene Vergleich E. Hanslicks zwischen Musik und lebendig gewordener Arabeske („Vom Musikalisch-Schönen", 9. Aufl. S. 74f.) hat insofern einen tieferen Sinn, als auch in der Arabeske psychische Kräfte hervortreten, die ihrem Organismus „Leben" verleihen. Diese psychischen Kräfte erstarrter sichtbarer Bewegung zu untersuchen, unternahm zuletzt Th. Lipps im Kapitel „Raumästhetik" seiner „Grundlegung der Ästhetik" 1903.

[2]) Eine Reihe hochverdienstlicher Arbeiten bezeichnen den Weg, der dabei zu beschreiten ist: Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen; E. Mach, Die Analyse der Empfindungen; K. Stumpf, Tonpsychologie; W. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie, Grundriß der Psychologie; Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik (und andere Abhandlungen); H. Kretzschmar, Anregungen zur Förderung der musikal. Hermeneutik und zahlreiche Analysen im „Führer durch den Konzertsaal"; H. Riemann, Harmonielehre; die Elemente der musikalischen Ästhetik;

drücklich hervorgehoben sein, werden keineswegs etwa Eigentum der „Musikwissenschaft" bleiben, sondern im selben Maße wie sie aus den Kunstwerken hergeleitet wurden, auf diese zurückstrahlen, ihr feines Gewebe durchleuchtend, ihre Sprache bis ins einzelne hinein zur Klarheit erhebend. Hingewiesen sei aber noch auf den Umstand, und damit kommen wir auf die Frage der Assoziationswirkungen zurück, daß sich beim Studium der Partitur oder des Klavierauszugs eines Werkes, beim Analysieren seines Aufbaus und beim Versuch, sich Rechenschaft abzulegen über diese oder jene überraschende Wendung, das Bedürfnis nach Assoziationen viel häufiger geltend macht als in den Momenten, wo das Tonstück wirklich ins Leben tritt; wo dann tausend sinnliche Klangreize uns Augenblick für Augenblick bestricken, und im Hingegebensein an die suggestive Macht der Toneindrücke jedes begriffliche Wie und Warum uns gleichgültig wird. Wie beschränkt einerseits, wie wirklich „lebensvoll" andrerseits oder auch wie überflüssig vorgefaßte Assoziationszusammenhänge sind, das lehrt dann in jedem Falle ihr Inkrafttreten oder ihr Fiasko beim wirklichen Hören[1]).

Eine bedeutsame Rolle spielt die Assoziation in der begleiteten Vokalmusik, wo es den Instrumenten obliegt, mit dem Gesange zugleich oder abwechselnd mit ihm den Sinn der Worte oder die durch sie angeregten Vorstellungen wiederzugeben. Hier sind drei Fälle möglich. Entweder steht unmittelbar vor oder nach den Worten des Gesanges ein Stück auf sie bezügliche Tonmalerei (etwa wie in Haydns „Schöpfung" oder „Jahreszeiten"); dann wird der Hörer zu ununterbrochen wechselnden Assoziationen aufgefordert. Oder zweitens: die Begleitung erweckt nur eine einzige, aber ausgesprochene Assoziation am Anfang, ohne im Verlauf zu neuen anzuregen (etwa die Sturm- und Gewittermusik mit dem Glöckchenmotiv in Schuberts „Junge

---

Metrik und Rhythmik; Musikalische Katechismen (Formenlehre, Modulationslehre, Phrasierung) usw.

[1]) Daher macht auch Wagner, bevor er an die Auslegung des Beethovenschen cis-moll-Quartetts geht („Beethoven"-Schrift), die vorsichtige, einschränkende Bemerkung: „Was bei der Anhörung desselben uns schwer gelingen würde, weil wir dann jeden bestimmten Vergleich sofort fahren zu lassen uns genötigt fühlen und nur die Offenbarung aus einer andern Welt vernehmen, ermöglicht sich uns aber doch wohl bis zu einem gewissen Grade (!), wenn wir diese Tondichtung uns bloß in der Erinnerung (!) vorführen."

Nonne"); dabei kommt es wohl vor, daß dem Hörer das assoziierte Gedankenbild auf ganze Strecken entschwindet, um nur an Stellen, in denen der Gesang erneut darauf Bezug nimmt, wieder aufzutauchen. Oder endlich drittens: die Begleitung rührt eine einzige Assoziation nur leise an, ohne mehr als eine ganz zarte Andeutung vom Charakter des gesungenen Inhalts zu machen (vgl. etwa „An eine Aolsharfe" von Brahms); in diesem Falle handelt es sich schon nicht mehr um eigentliche Vorstellungssymbolik, sondern um Stimmungssymbolik: die Assoziation bereitet nur den Boden vor, auf dem eine Stimmung erwächst und festgehalten werden soll. Selbstverständlich können auch alle drei Arten miteinander kombiniert werden; Beispiele dafür liefern in Fülle namentlich die Kirchenkantaten Seb. Bachs, unter den neueren in besonders reizvoller Mischung die Lieder Hugo Wolfs. — Von Interesse sind ferner Fälle, in denen die Instrumentalbegleitung Assoziationen erweckt, die nicht unmittelbar von den Worten des Gesangs angeregt sind. Als bekanntes und berühmtes Beispiel mag jene Szene im 2. Akte der Gluckschen „Iphigenie auf Tauris" genannt sein, in der Orest, vor den Furien in den Tempel flüchtend, sein „Die Ruhe kehrt mir zurück" anstimmt. Die aufgeregten, nervös weiterpochenden Sechzehntel der Bratschen scheinen dem Sinn zu widersprechen. In der Tat fiel dies in einer der ersten Proben einem Pariser Orchestermitgliede auf, worauf Gluck auf die Situation Orests hinwies und erwiderte: „Er lügt, er lügt, er hat seine Mutter erschlagen". Was Gluck an dieser Stelle tat: zwei Gedankenreihen gleichzeitig musikalisch auszudrücken, hat später Wagner in noch großartigerer Weise mit Hilfe des **Leitmotivs** erreicht. Ein mehr oder minder kurzes Motiv oder Thema als Vertreter einer bestimmten Empfindung oder eines Gedankens zu nehmen, um im Verlaufe einer größeren Komposition (vor allem in der Oper) des Hörers Phantasie um Assoziationen zu bereichern, war bereits im 18. Jahrhundert üblich. Wagner hat daraus eine förmliche Technik gebildet. Seine Leitmotive sind seltener Gebilde, die durch sich selbst eine bestimmte Assoziation erwecken sollen (wie etwa das Hunding-Motiv in der „Walküre", das Schmiedemotiv und Vogelmotiv in „Siegfried", das Kundrymotiv in „Parsifal") als viel häufiger Stimmungssymbole, die einen weiten Spielraum der Deutung zulassen und in diesem Sinne unter rhythmischer, klanglicher oder harmonischer Veränderung zum Erwecken der

mannigfachsten Ideenverschmelzungen benutzt werden. Ist der Symbolcharakter eines solchen Motivs einmal festgestellt, so läßt sich mit ihm wie mit einem konkreten Gefühlsbestandteil oder wie mit einem bestimmten Begriff arbeiten. Sein Ertönen im Orchester, während die Singstimme noch kaum oder gar nicht darauf Bezug nimmt, gibt zu ähnlichen parallelen Gedankenreihen Anlaß wie bei der eben erwähnten Stelle in Glucks „Iphigenie". In der Sinfoniemusik war Berlioz (Symphonie fantastique) einer der ersten Vertreter der konsequent durchgeführten Leitmotivtechnik.

Wie im einzelnen starke stimmungs- oder vorstellungssymbolische Wirkungen von Meistern der Tonkunst erreicht worden sind, darüber mag der Leser seine eigene musikalische Erfahrung befragen. Die unten folgenden Analysen ausgewählter klassischer Kompositionen mögen Fingerzeige geben, ihrer nachdrücklich bewußt zu werden. Kein einziges Ausdrucksmittel der Musik, von den Pausen und Fermaten des Beethovenschen cis-moll-Quartetts angefangen, bis hin zu dem Orgelpunkt im „Deutschen Requiem" von Brahms oder der Dissonanz in den Schlußtakten von R. Strauß' „Also sprach Zarathustra", ist zu gering, um nicht gegebenenfalls ins Symbolische erhoben zu werden. Über die Neigung alter Musiker, Tonsymbole durch Gesichtssymbole zu verstärken, etwa das Wort „Licht" mit hohlen, „Finsternis" mit schwarzen Noten zu versinnbildlichen, oder für die Worte „Kreuzige" ein Notenbild in Form eines liegenden Kreuzes zu wählen, sind wir zwar hinaus. Dennoch finden sich auch in der neueren Musik Beispiele, wie zwei symbolische Beziehungen gewissermaßen ineinandergesteckt werden können; so etwa im Anfang der 9. Sinfonie von Beethoven, wo in die Symbolvorstellung unheimlich herabzuckender Streiche einer unbekannten Schicksalsgewalt leise die Symbolvorstellung des Untermenschlichen, der rohen Naturkraft mit hineinspielt: es fehlt die individualisierende Terz der Tonart; ähnlich in dem eben genannten Werk von Strauß, wo das von den Bässen begonnene, von vier Trompeten im Einklang fortgesetzte Hauptthema C - c - g - c' in seiner elementaren Einfachheit recht wohl im Sinne des Programmvorwurfs als Symbol der Größe und Majestät der Natur, zugleich aber doch auch als neben-symbolische Anspielung auf die vier ersten Töne der Naturtonreihe erkannt werden wird. In solchen mehr oder weniger geheimnisvollen Anspielungen

ruht aber freilich nicht die Bedeutung beider Werke und wird auch die anderer niemals beruhn. Vielmehr werden wir stets fragen: im Dienste welcher Idee standen des Tondichters stimmungs- und vorstellungssymbolische Gebilde? In welchem Maße ist er fähig gewesen, unser Ich zu bereichern, uns auf Augenblicke über uns selbst hinauszuheben? Denkt man an Bachs Hohe Messe, Händels „Israel", Mozarts Jupitersinfonie, Beethovens c-moll-Sinfonie und verwandte Schöpfungen, so ist man versucht, den Symbolbegriff noch weiter auszudehnen und zu sagen: diese Schöpfungen sind als *Ganzes* von solcher inneren Beschaffenheit, daß wir uns auf sie geradezu wie auf *bekannte* Symbole berufen können. Mit andern Worten: sie tragen in jedem einzelnen ihrer Züge das Besondere, das sie ausdrücken, darstellen, hervorrufen sollen, in einer so umfassenden, über das Typische bis zum allgemein Menschlichen hinausgehenden Weise an sich, daß sie schlechtweg als „Vertreter" dieser oder jener Darstellungsform mit diesem oder jenem Ausdrucksgehalt gelten können. Solche Werke zu schaffen, gelingt nicht jedem, und selbst das Genie wird nur spärliche Augenblicke haben, wo sich ihm die Schleier der geheimsten Zusammenhänge zu so überwältigenden Einblicken lüften. Immerhin trägt der begnadete Künstler so viel Ahnungen dieses Göttlichen in sich, daß auch auf das kleinste Erzeugnis seiner Phantasie ein Strahl davon fallen und beleuchtend und erwärmend ins Herz des Genießenden zurückwirken wird.

Analysen.[1]

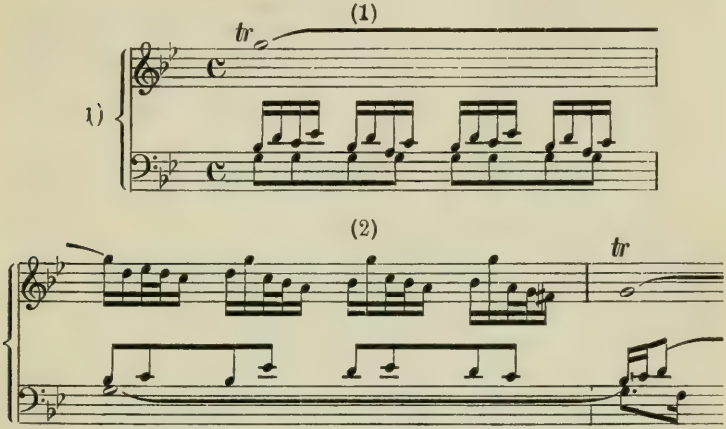
J. S. Bach.

Präludium und Fuge g-moll (Wohltemperiertes Klavier, I, 16).

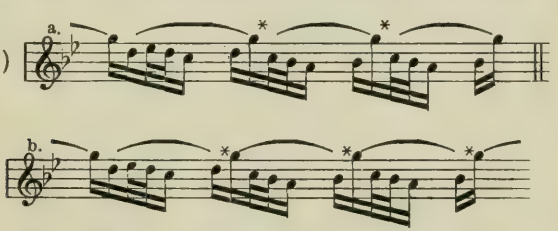
Präludium. Dieses kurze, nur 19 Takte lange dreistimmige Vorspiel könnte den Titel „Klagelied" führen. Eine bedrückte Stimmung sucht sich Luft zu machen. — Zunächst beschränkt sich das Interesse auf die Oberstimme, die in den ersten Takten melodieführend hervortritt. Mit einer langen Haltenote, zu Bachs Zeit „Tenuta" genannt, setzt sie wie mit einem gedehnten „Ach" ein. Um gleichmäßiges Weiterklingen auf den

[1] Die Heranziehung der Originale ist bei diesen Analysen unerläßlich. Man nummeriere die Takte der bequemeren Orientierung halber.

alten Flügeln ohne Hammeranſchlag zu erzielen, hat Bach dieſe ganze Taktnote mit einem Triller verſehn[1]), erreicht aber natürlich damit auch den Nebenzweck, ein Moment der inneren Erregung anzudeuten:



In einer bewegten ſoliſtiſchen Phraſe (Takt 2) befreit ſie ſich von dem Druck. Dieſer 2. Takt der Oberſtimme legt ſofort die Frage nahe, wie die mit Zweiunddreißigſteln vermiſchten Sechzehntel zu phraſieren ſind, ob wie bei a) (ſ. Beiſpiel 2) oder wie bei b)

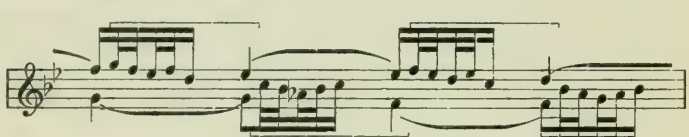


Denn ſelbſtverſtändlich muß dieſe Figurengruppe, wenn ſie „ſprechen" ſoll, eine gewiſſe Artikulation bekommen, das alſo, was z. B. ein Violinſpieler durch Wechſel des Bogenſtrichs, ein Sänger durch neuen Atemanſatz erreicht. Die Ausdrucksbedeutung von a) iſt aber keineswegs gleich der von b). Bei a) ſind jedes-

[1]) Es iſt durchaus langſam zu ſchlagen.

mal nach oben gewendete Intervalle Enden der Motive, und jedes neue Motiv beginnt mit dem nächſten Zweiunddreißigſtel. Die mit * verſehenen Intervalle ſind alſo „tot", d. h. werden vom Gefühl nicht mit „Ausdruck" gefüllt, ſondern als charakteriſtiſche Sprünge zu neuen Anſatztönen betrachtet (ſ. oben S. 37 f). Bei b) ſchließen die Motive mit der erſten Note jeder Sechzehntelgruppe, und jedes neue beginnt mit dem höher liegenden zweiten Sechzehntel. Dadurch werden ganz andere Intervalle zu „toten", nämlich die mit * bezeichneten. Ein Vergleich ergibt, daß die Phraſen a) wegen ihrer weiblichen Endungen (– ⏑) weicher, weiblicher, jedenfalls ungleich freundlicher klingen (namentlich im 3. und 4. Viertel, wo ſich Sextenaufſchläge einſtellen) als die mit männlichen Endungen (⏑ –) verſehenen Phraſen b). Das beſtändige Anſetzen mit einem hohen Tone mit folgendem Niederfall bringt etwas Fortdrängendes, ja Schmerzliches mit ſich, da der hohe Anſatzton (g) immer derſelbe bleibt und trotzdem die Weite des Falls (im 4. Viertel ſogar eine Septime) ſich ändert. Eine Entſcheidung, welche von beiden Phraſierungsmöglichkeiten die richtige und Bachs Abſichten entſprechende iſt, gibt der Verlauf der Kompoſition mit voller Sicherheit an die Hand, z. B. der 9. Takt:

3)

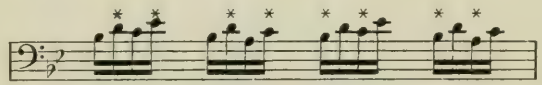


wo durch Ober- und Unterſtimme deutlich die erſte Note jeder Sechzehntelgruppe zum Vorhergehenden, das übrige zum Folgenden gerechnet iſt. Auch andere Takte (vgl. z. B. Takt 15, letztes Viertel) erweiſen, daß nur b) in Frage kommt, was allein dem Charakter der Kompoſition entſpricht[1]). Im übrigen hat die Sechzehntelgruppe des 2. Taktes in den herabfallenden betonten Zweiunddreißigſteln mit angehängtem Sechzehntel ein typiſches Bachſches Seufzermotiv[2]). Es geht durch das ganze Stück und

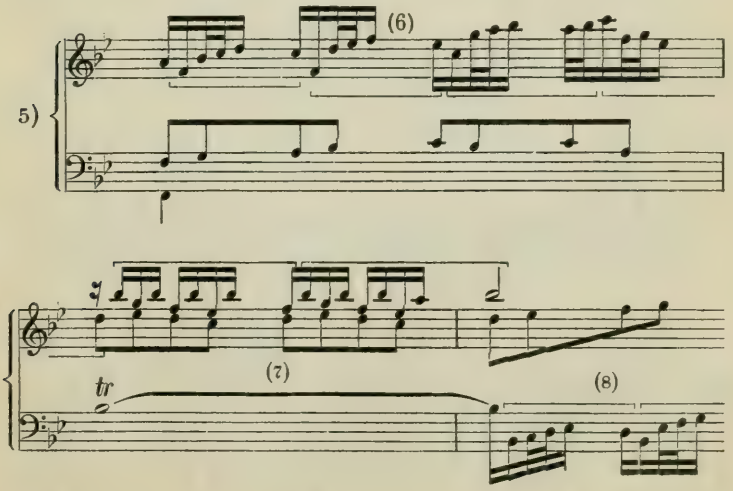
[1]) Eine dritte Phraſierungsmöglichkeit iſt nicht gut denkbar. Unkünſtleriſch wäre es, die Bögen über die vier, durch gemeinſame Balken ausgezeichneten Sechzehntelgruppen zu ſetzen. Das ergäbe einen mechaniſchen, ermüdenden Eindruck; vgl. oben S. 26 (Notenbeiſp. 8).

[2]) Man vgl. z. B. ſein Erſcheinen in der Arie „Erbarme dich" der Matthäuspaſſion.

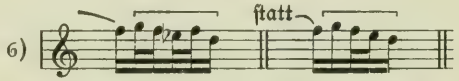
gibt ihm den ſpezifiſchen Ausdruck des Klagenden. Während die Oberſtimme nun in Takt 1 ihren Triller verrichtet, begleiten die beiden Unterſtimmen, der Baß in ruhig auf g beharrenden Achteln, die andere (ſie mag hier als Altſtimme gelten) in unentſchieden auf- und abwogenden Sechzehnteln, die bereits den Kern der im nächſten Takt gebrachten Exklamation der Oberſtimme in ſich faſſen:



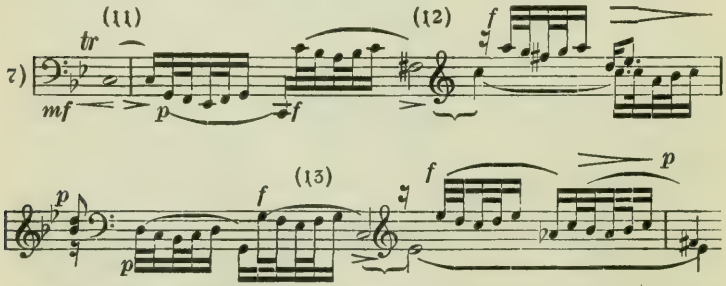
Nach ihrem von Seufzern unterbrochenen Abſtiege hält die Oberſtimme in Takt 3 wieder auf einer getrillerten vollen Taktnote, dem tiefen g', inne, und die beiden andern, von ihrer Klage bereits beeinflußt, gehen ein Zwiegeſpräch ein, der Baß mit feſten, gehenden Achtelſchritten, der Alt mit zögernden Vorhalten. Und wieder löſt ſich der Krampf der Oberſtimme (Takt 4) unter gleichen ſchmerzlichen Akzenten (Tritonus im 1. Viertel!) in freiem Geſange, der zwei Takte lang fortdauert und des öfteren durch ſchneidende Vorhalte der Unterſtimmen zum Fortgehn gedrängt wird. Mit dem 6. Takte geſchieht eine Wendung:



Der Baß ſetzt aus, die Oberſtimme verkehrt das herabfallende Seufzermotiv in ein zuverſichtlich aufſtrebendes und ſchwingt ſich ſelbſt weit über eine Oktave in die Höhe, um mit der Altſtimme in der Paralleltonart B-dur neu anzuſetzen. Indes nun die Oberſtimmen in hellem Klang die Begleitfiguren des 1. Taktes aufnehmen, wiederholt der Baß die volle Trillernote des Soprans, ſetzt ſie aber mit der ebengehörten, zuverſichtlich aufſtrebenden Wendung fort. Beim letzten Viertel des 8. Taktes fangen die Oberſtimmen wieder an, ſich motiviſch zu beteiligen. Ihre aus Vorhalten entwickelte, abwärts gerichtete Sequenzkette hat Modulationen, die in ſteigendem Maße beruhigend wirken; dazu iſt das Seufzermotiv aufgegeben und durch eine figurative Umbildung:



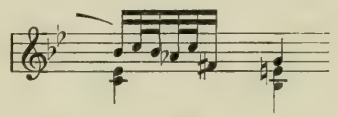
erſetzt, die in ihrer runderen, flüſſigeren Form milder, freundlicher klingt und von jetzt an das andere längere Zeit vergeſſen macht. Mit Takt 11 iſt wieder Mollſtimmung (c-moll) erreicht. Über dem dumpfen Baßtriller erheben ſich abermals, diesmal in dunklerer Färbung, die unentſchiedenen, ausweichenden Begleitſechzehntel. Eine merkwürdig heftige, mit vermindertem Quintenfall ſchließende Wendung des Baſſes findet (Takt 12) eine ebenſolche Antwort bei der Oberſtimme, die, nachdem ſich in Takt 13 etwas ähnliches mit verminderter Heftigkeit wiederholt, mit energiſchen Quintenabſtürzen der Tiefe zuſtrebt und auf fis' (mit vorgehaltenem es') unverſehens Halt macht. Werden die dynamiſchen Schattierungen in folgender Weiſe angebracht:



ſo tritt der erregte Dialogcharakter der Stelle ins rechte Licht. Takt 14 und 15 bringen eine Beſchwichtigung: der Baß tritt

in ſeine Begleitſtellung zurück, die Oberſtimme ſteigt in beruhigten Vierteln abwärts, nur die Mittelſtimme hält das Zweiunddreißigſtelmotiv feſt (jetzt in Umkehrung, als Antwort auf das Vorhergehende). Der ſchneidende Trugſchluß des Baſſes (3. Viertel von Takt 15) ruft in der Oberſtimme die Erinnerung an das Seufzermotiv wach; es wird aber ſchon nach zwei Vierteln vom andern wieder abgelöſt. Die herabdrückende, reſignierte Wendung mit neapolitaniſcher Sexte as' und mit abermaligem Trugſchluß:

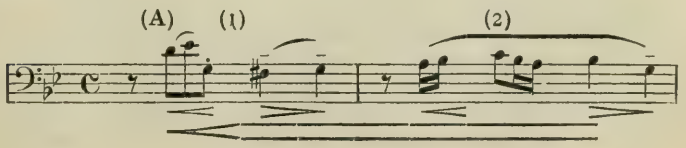
8)



leitet endlich den vierſtimmigen Abgeſang ein, der muſikaliſch als Orgelpunkt über der Tonika G, pſychologiſch als letztes ergriffenes Diskutieren der drei tätigen Stimmen aufzufaſſen iſt. Die unſcheinbare aber bedeutungsvolle Variante des Zweiunddreißigſtelmotivs in Takt 18 (Quartenanſtieg) verſtärkt dabei die Reſignation. Eine Reihe ſtarker Vorhaltsſpannungen hält das befriedigende Auslaufen der Stimmen in den toniſchen Schlußakkord bis zum letzten Viertel des letzten Taktes auf, das freilich — wie die ältere Zeit aus gewiſſen Gründen der Tradition liebte — mit der Einführung der großen Terz (Dur) eine unerwartet ſchöne Vollendung bringt.

Fuge. Das Verhältnis des vorangegangenen Präludiums zur folgenden Fuge kann man vergleichen mit dem Verhältnis von Rezitativ und Arie. Dieſes Vorſpiel enthielt den frei dahinſtrömenden ſubjektiven Erguß eines ſchmerzlich bewegten Gemüts, das noch nicht weiß, wie tief eigentlich der Schmerz ſitzt. Jetzt, in der Fuge, kommt der Affekt gewiſſermaßen zum Stehen; im Weſen der älteren Arie gleich, verdichtet ſie den Affekt in wenigen plaſtiſchen Themengedanken und führt ihn nach den verſchiedenſten Seiten hin durch. Ihr Hauptthema, im folgenden ſtets mit A bezeichnet,

9)

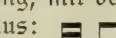
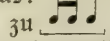


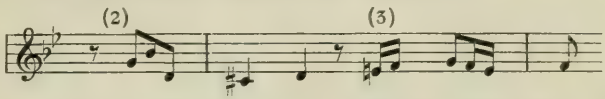
gehört ſeiner melodiſchen Faſſung nach zu denen, die nicht von Bach erfunden ſind, ſondern Gemeingut der Tonſetzer vor und zu ſeiner Zeit waren. Nur die Rhythmiſierung iſt ſein Eigentum. Nach Ausweis von Kompoſitionen, in denen es mit Text gebracht wird, hat es gemeinhin als ſpezifiſch ſchmerzliches Thema gegolten. Als ſolches wird es auch heute noch empfunden[1]). Phraſiert man, wie oben angegeben, ſo macht ſeine erſte Hälfte (Takt 1) den Eindruck des Gequälten, mühſam und vergeblich Ringenden. Sie beginnt mit einer Achtelpauſe auf guter Taktzeit, mit einem ſeufzenden Ausatmen, äſthetiſch geſprochen: mit einem Zeichen der Schwäche. Der Einſatz auf der Dominante (d') deutet an, daß die Äußerung aus einer beträchtlichen ſeeliſchen Kraftquelle kommt, denn mit der Quinte der Tonart beginnt nur jemand, der bereits mitten im Affekt ſteht und gleichſam das Ruhegefühl der Tonika ſchon hinter ſich hat. Dem gegenüber fällt ſofort der halbtonweis aufwärts geſchobene Stimmfortſchritt d' es' als unverhältnismäßig geringe Entladung auf: ein weiteres Zeichen der Schwäche, deſſen man beſonders nachdrücklich inne wird, wenn man die Faſſung des Themas beim zweiten Eintritt (Takt 2, letzte Hälfte) betrachtet, oder ſich den Halbtonſchritt um eine Quarte vergrößert denkt:

10)

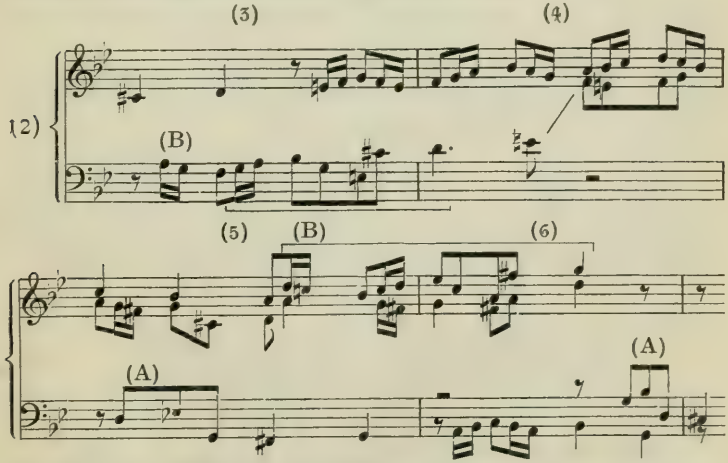
womit ſofort der Ausdruck des Energiſchen gewonnen wäre. Weiterhin: obwohl es' mit fis nicht direkt motiviſch verbunden iſt, klingt beim Erſcheinen des fis die verminderte Septime es' doch noch ſtark diſſonierend hinein und übt ihre zuſammenziehende Kraft (ſ. oben S. 59) dadurch aus, daß ſie fis zur Fortſchreitung nach g zwingt. Zugleich prüfe man die auf die Achtel folgenden ſchweren Viertel auf den Bedacht hin, der ſich in ihnen nach dem eben geäußerten Schwächegefühl als natürliche Folge geltend macht. Der diffizilen ſeeliſchen Kräftekomplikation dieſer erſten Themenhälfte ſteht eine bei weitem einfachere der zweiten gegenüber. Auch ſie beginnt mit einer aufatmenden Achtelpauſe, auch ſie ſtrebt nur wenig aufwärts, um ſogleich wieder zu fallen und auf zwei Vierteln (diesmal ſogar mit Terzfall) inne zu halten; aber die

[1]) Bach ſelbſt hat es anderwärts häufig verwendet, im Wohltemperierten Klavier z. B. mit einiger Veränderung in der f-moll-Fuge des zweiten Teils.

ſchnellere Bewegung, mit der das geſchieht, namentlich der feſtgehaltene Rhythmus:  deutet doch bereits auf einen planvollen Anſatz zu  tatkräftigem Vorgehn. Und ſo enthält alſo das doppelköpfige Thema eine Menge Keime ſeeliſcher Kräfteſchauſpiele, die nun im Verlaufe der Fuge zur Entwickelung kommen ſollen. Ihm als „Führer" (dux) folgt, kaum daß es ausgeklungen, der „Gefährte" (comes) auf dem Fuße mit der nach Fugenregel veränderten Antwort:

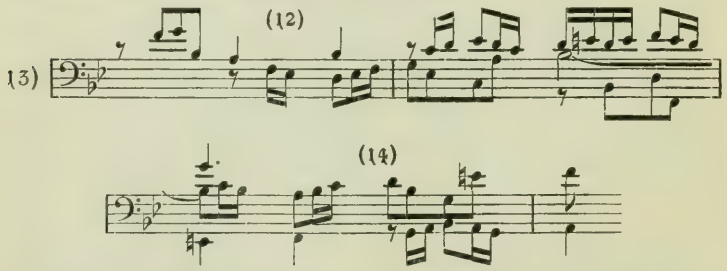
11) 

Etwas ganz anderes beſagt er als der „Führer" (Beiſpiel 9). Beſtimmt und ſicher ſetzt er auf dem Grundton ein und erhebt ſich ſofort mit entſchiedenem Aufſchwung in die Terz der Molltonart. Die tonartbeſtimmende Kraft dieſes b' iſt ſo ſtark und prägt ſich dem Hörer als ſo wichtig ein, daß das folgende cis' nicht halb ſo diſſonierend, d. h. ſpannungserzeugend wirkt, wie oben das fis in bezug auf es'. Dieſe „Antwort" des Gefährten klingt wie eine Frage, etwa „Warum ſo niedergeſchlagen?" Ihrer freieren Bewegung entſpricht auch die Fortführung:

12) 

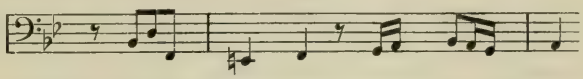
die die vom „Führer" fallengelaſſene Kampfſtimmung freudig aufnimmt. Die andere Stimme vollführt nach abermaligem Abſetzen einen Kontrapunkt, deſſen Schlußwendung (Beiſpiel 12,

Klammer) infolge der Terzſchritte und des mit kühnem Sprung erreichten Leittons cis' Sieg und Ausgleich zu verheißen ſcheint. Dieſes kontrapunktiſche Gegenthema, hier B genannt, ſpielt in der Tat im Verlaufe eine große Rolle als Ausgleichsmoment in Augenblicken, wo die Stimmung vom Hauptthema A beherrſcht zu werden droht. Von Takt 4 an begibt ſich der Alt — dieſer nämlich war der „Führer" geweſen — ſeines ſelbſtändigen Auftretens und rückt unter die kontrapunktiſchen Nebenſtimmen, um einer Wiederholung des gleichen Schauſpiels zwiſchen Baß und Tenor Raum zu geben. Schon im 6. Takt, während der Baß noch das Thema A vorträgt, verſuchen die Oberſtimmen mit Thema B ins Klare, Helle hinaufzudringen, — zu früh! Der Einſatz des Tenors (Takt 6, 7) zwingt alle wieder herab: es beginnt das erſte „Zwiſchenſpiel", das nach wenigen Takten in einer neuen, zweiten Themendurchführung gipfelt. Dieſe Zwiſchenſpiele entſchlagen ſich aus gutem Grunde der Benutzung des Hauptthemas. Im vorliegenden Falle ſind nur die lebhaften Sechzehntelmotive der zweiten Themenhälfte zu kontrapunktiſchen Führungen herangezogen. Tenor und Baß teilen ſich in ihren Vortrag, während der Sopran mit einer ſchön gebogenen Linie, die in den ſchweren Taktzeiten auf Vorhalten ruht, deren bewegten Rhythmen eine mehr geſangvolle Melodie entgegenſtellt (Takt 8 bis 10). Der g-moll-Kadenz im 10. Takt folgt ſofort eine Hinwendung nach B-dur und damit eine länger anhaltende, den Takten 7 f des Präludiums entſprechende Partie freundlichen Charakters. Wieder tritt der Alt voran:

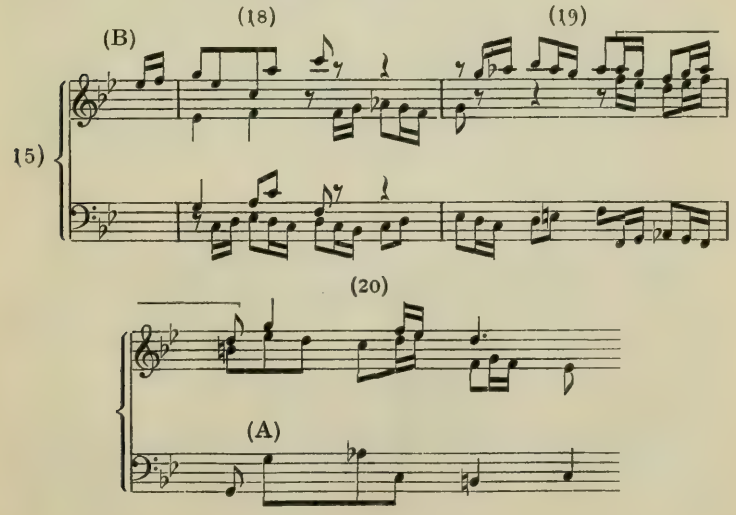


In ſeiner ruhigen, diatoniſch fortſchreitenden Durfaſſung hat das Thema jetzt alles Gequälte, Mühſame abgeſtreift; der kleine Septimenfall g' a (Takt 12), der hier trotz des dazwiſchenſtehenden b nachklingt, gehört zu jenen weichen (ſ. oben S. 46), bei denen die

Umbeugung der melodiſchen Linie nach unten nicht aus heftiger Erregung, ſondern aus Milde und Sanftmut geſchieht. Und denſelben ruhigen, gefaßten Charakter verrät auch das Gegenthema. In einer vierten Faſſung endlich erſcheint A beim Eintritt des Baſſes Takt 13: (14)

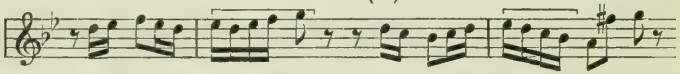


wo der Anfang mit dem Dur-Grundton und der Terzaufſtieg das ihrige zum Ausdruck des Beſtimmten mit beitragen; zugleich wird durch die Einführung von e die Neigung zur Dominante F fühlbar. Dieſe ergreift Bach mit einem faſt zärtlich klingenden Einſatz des Soprans (Takt 15) wirklich und führt damit die hoffnungsvolle Durſtimmung weiter; da ſich aber die Stimmbewegung auf die mittlere und tiefe Klangregion des Inſtruments beſchränkt, ſo behält ſie noch immer etwas Belegtes, Unfreies. Auch der Aufſchwung, den alle vier Stimmen in Takt 16—18 unter häufiger Parallelbewegung in Sexten und Dezimen anſtreben, führt zu keinem Reſultat. Kaum merkt man, daß in Takt 17 der Alt das Hauptthema ganz verſtohlen auf den Noten c'' d'' f' | es' (!) f' bringt. Der Sopran bricht ab und pauſiert, die andern fallen in Klageweiſen zurück:



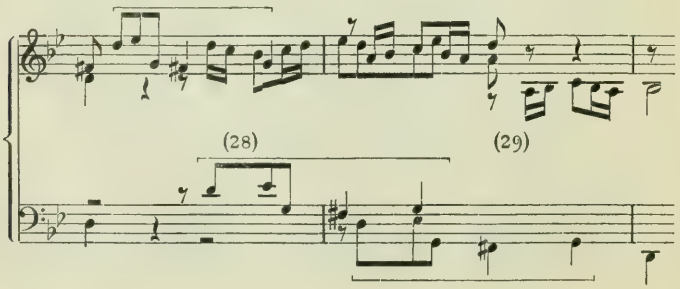
Namentlich tritt die ſchmerzliche Wendung am Ende von Takt 19 hervor: gerade der Sopran, der eben noch am froheſten ſchien, ergreift ſie. Die Modulation kommt nach c-moll, und der Baß nimmt das Hauptthema wieder auf; aber ſeine Noten dienen eigentlich nur als charakteriſtiſche Baßſchritte zu den bewegten Oberſtimmen, die das Intereſſe faſt ganz allein in Anſpruch nehmen. Die ſchneidende Schärfe ſeines Ausdrucks hat das Baßthema in dieſem Zuſammenklang einigermaßen verloren, insbeſondere durch den Trugſchluß auf der Motivſpitze as und den Vorhalt des Soprans. Dagegen erhebt es ſich mit dem Einſatz des Soprans (Takt 21) wieder mit der ganzen Intenſität ſeines ſchmerzlich gequälten Ausdrucks; die chromatiſch aufwärtstreibenden Achtel des Baſſes und das Stillſchweigen des Alts erhöhen ihn. Was nun folgt, iſt vor allem durch die weiſe Steigerung der Bewegung intereſſant: der Stimmenzug bleibt von jetzt an in fortwährender Sechzehntelbewegung. Selbſt der Diskant variiert:

16)

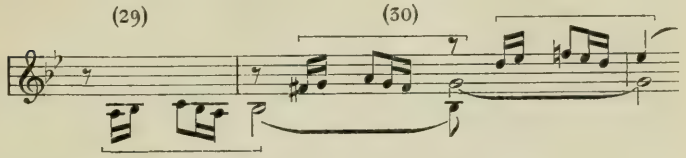


zweimal vergeblich auf dem hohen g den Weg ins Freie ſuchend. Erſt in Takt 25 ſammeln ſich die Oberſtimmen, um mit dem Baß zuſammen in Vorhaltsſequenzen (vgl. Takt 9 f des Präludiums!) tiefer und tiefer zu ſteigen und endlich auf einem fragenden phrygiſchen Schluß erſchöpft Halt zu machen (Takt 28). Das ſieht der Sopran als Zeichen zu neuer Verſicherung ſeines Wehs an; augenblicklich ſchlagen die Unterſtimmen in ſogenannter „Engführung“ mit ein:

17)



als wollten ſie einmütig beſtätigen: Schmerz, nichts als Schmerz. Auch die dreimal in den Oberſtimmen anſetzende zweite Themenhälfte mit den aufſtrebenden und zurückfallenden Sechzehnteln:



führt zu keinem neuen Reſultat. Noch einmal ſtimmt der Alt das Thema an, abermals in g-moll und mit dem ſchon vorher ſo oft berührten peinlichen es" als Motivſpitze, während die Oberſtimme unter mühſamen Anläufen hochzuſteigen verſucht, die Note a" wirklich erklimmt, aber auch ſogleich durch die Septime b' des Alts wieder nach unten gebogen wird. Reſigniert durchmißt ſie in „ſchweren Durchgängen" (ſ. oben S. 57) eine Oktave, indes der Tenor zum fünftenmal innerhalb dieſer wenigen Takte mit dem Thema anhebt. Mit ihm klingt die Fuge aus: unentſchieden, zweifelnd, ein Geſtändnis der Ohnmacht. Die gegen den Schluß hin ſich häufenden Diſſonanzen (Vorhalte, Nebennoten, Wechſelnoten) ließen nichts anderes erwarten, und das im letzten Takt erſcheinende Dur-h iſt abermals nur ein Zugeſtändnis Bachs an das Tonempfinden einer älteren Zeit, die nicht gern in Moll ſchloß, — nicht aber etwa ein Lichtblick, der die vorangehenden ſchweren Mollſtimmungen vergeſſen machen könnte.

W. A. Mozart.

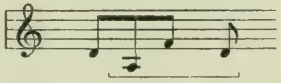
Phantaſie in d-moll für Klavier. (Köchels Verz. Nr. 397).

Mozart ſchrieb dieſe kleine Phantaſie, die erſte einer Reihe ſpäter entſtandener, wahrſcheinlich im Jahre 1778, alſo mit 22 Jahren. „Phantaſie" heißt ſie, weil ſie ſich einer freien Anordnung der Sätze bedient, wie ſie in der Hauptform der damaligen Kunſtmuſik, der Sonate, für gewöhnlich nicht zu finden

war. Dieſe Anordnung iſt folgende: Vorſpiel (Andante), Adagio (dreiteilige Form) und Allegretto. Ein Blick auf die Tonarten lehrt, daß Vorſpiel und erſter Satz unmittelbar zuſammen gehören: beide werden vom D-Moll beherrſcht, das die Tonſetzer von je gern zum Ausdruck düſterer, ſchmerzlicher Stimmungen benutzt haben.

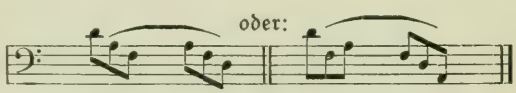
Vorſpiel (Andante). Gebrochene d-moll-Akkorde, in bewegten Triolen leiſe aus der Tiefe aufſteigend, legen die Stimmung feſt: trübes, gedankenvolles Dahinſinnen. Der Spieler präludiert, ohne noch ſeine wogenden Gedanken feſt konzentrieren zu können. Aber ſchon im erſten Takte liegt etwas, das den Keim zu einer bevorſtehenden ſeeliſchen Kataſtrophe birgt, nämlich das Motiv des dritten Viertels:

1)



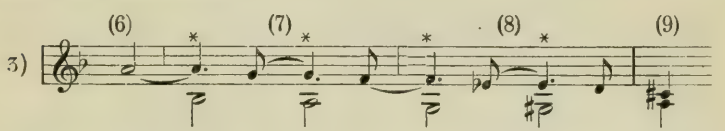
Seiner aufregenden Kraft wird man ſich bewußt, wenn man den drohenden Sextenſprung in die Terz der Tonart fallen läßt und ſtatt ſeiner etwa ſpielt:

2)

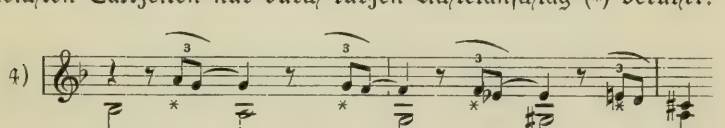


Motiv 1 bedeutet alſo eine Spannungserregung, der das Gefühl dadurch Rechnung trägt, daß man das Arpeggio bis zur Scheitelnote f' mit einer dynamiſchen Anſchwellung, von da an bis zum Taktſchluß mit einer Abſchwellung verſieht. Der zweite Takt iſt eine genaue Wiederholung des erſten, d. h. eine Bekräftigung des bereits Ausgeſprochenen, was der Spieler durch eine minimale Verſtärkung der Tongebung hervorheben wird. Der dritte Takt bringt ein Herausgehn aus der Stimmung der erſten beiden und ſpielt die Diſſonanz als Trumpf aus: über dem Orgelpunkt D wölbt ſich der Arpeggiobogen des Sekundakkords D e g b mit der ſcharf heraustretenden Tritonuswirkung b e', der natürlich ebenfalls eine entſprechend kräftige Schwellung zukommt. Abermals eine Wiederholung. Im 5. und 6. Takt dasſelbe Schauſpiel; an den erſten Sekundakkord hängt ſich ein zweiter: C d fis a, d. h. eine ſtarke Spannung geht in eine andere über, Grund

genug, die Tonſtärke immer mehr wachſen zu laſſen. Beim 7. Takt iſt der erſte Höhepunkt erreicht. Die anfängliche Apathie hat ſich zu mäßiger Erregung geſteigert und drängt zur Beſchwichtigung. Das geſchieht in höchſt eigentümlicher und empfindſamer Weiſe. Das Abebben nimmt nämlich nur die Hälfte der Taktzahl in Anſpruch, die das Anfluten bedurfte: drei. Von Takthälfte zu Takthälfte fällt der ſeeliſche Barometer, um im 9. Takt mit dem A-dur-Klange ein unentſchiedenes Stimmungsniveau einzunehmen. Indeſſen wird der Seele dies ſchnelle Abebben nur ſcheinbar leicht, ſie widerſtrebt noch leiſe; denn entkleidet man die Takte 7—9 der Figuration, ſo erhält man das Melodiebild:



und ſpürt jetzt deutlich eine Verzögerung des Stimmfluſſes durch die Vorhalte. Das Mozartſche Original bringt dazu noch eine zweite pſychiſche Detailwirkung, indem es die Vorhaltstöne auf leichten Taktzeiten nur durch kurzen Achtelanſchlag (*) berührt:

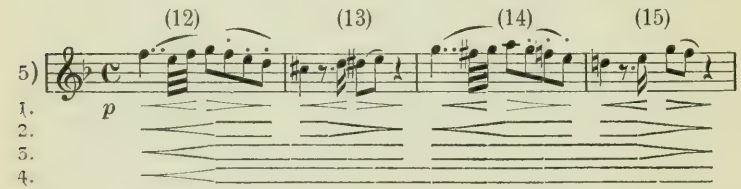


Das Bild eines unter Seufzern in ſich Zuſammenſinkenden iſt unverkennbar[1]). Dazu kommt ſchließlich im 8. Takte als hemmendes Element noch das als verminderte Sexte zum Baſſe gis eingeführte es, das ſich erſt im letzten Viertel auflöſt. Das Reſultat dieſer von uns bis jetzt durchlebten acht Takte iſt demnach: unentſchiedenes Zurückſinken in den Zuſtand der Bedrücktheit. Mit ihm paart ſich ſogar der Gedanke an Troſt- und Hoffnungsloſigkeit. Denn der folgende A-dur-Aufſtieg iſt nur ein momentaner Lichtblick, der durch den unſicheren, taſtenden, durch Nebennoten vielfach umgebogenen Abſtieg mit dem tiefen

[1]) Die ältere Muſiklehre hatte für ſolche durch Pauſen auseinandergeriſſenen, eigentlich zuſammengehörenden Noten tatſächlich den Ausdruck Suspirium (= Seufzer).

Sturze am Schluß wieder getrübt wird. Jeder gebildete Spieler gibt das zu, wenn er dieſe kurze Phraſe mit möglichſt „ſprechendem“ Ausdruck, mit gehörigem Crescendo, Diminuendo und Ritenuto vorträgt.

1. Satz (Adagio). Was anders kann dem ſo gearteten Vorſpiel folgen als ein Satz, mit dem ſich der Tondichter von der Trauer losſingt? Und wie anders könnte das wohl geſchehn als dadurch, daß er ſich ihr ganz hingibt? In der Tat folgt jetzt ein inniger, rührender Klagegeſang. Und zwar iſt's ein kindliches Gemüt, das da klagt, kein Mann, kein Greis. Das beſagt die Zartheit des Geſanges (p und pp), beſagt auch die helle Klangregion, in der er ſich bewegt. Die Oberſtimme führt die Melodie, während die übrigen Stimmen den akkordiſchen Untergrund, d. h. die harmoniſchen Spannungen ergänzen:

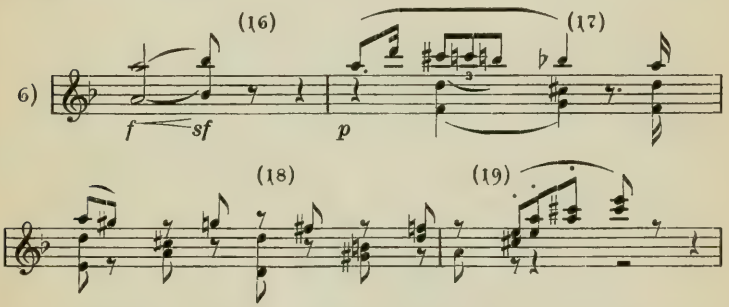


Dies die Hälfte der zu einer regelrechten achttaktigen Periode ausgeſponnenen Melodie. Die untergeſetzten Zeichen mögen das oben (S. 28) auseinandergeſetzte Verhältnis von ſchweren und leichten Takten und Taktgruppen kennzeichnen, wobei anzumerken bleibt, daß die Zeichen 3 und 4 nicht ſo ſehr als „Schwellzeichen“ aufzufaſſen ſind (wie 1 und 2), ſondern als Zeichen für das Zu- und Abnehmen des metriſchen Gewichts der Taktgruppen.

Die Melodie beginnt mit der Terz der Molltonart, ein Zeichen, daß die Empfindung vom Ungewiſſen ausgeht. Der kleine Zweiunddreißigſtelaufſchlag darf als Anlauf zur Note g aufgefaßt werden, und zwar im Sinne eines mühſam erzwungenen: ſchon nach der erſten Note fällt es dem Sänger ſchwer, die nächſt höhere zu erreichen[1]). Kaum hat er den Nachbarton

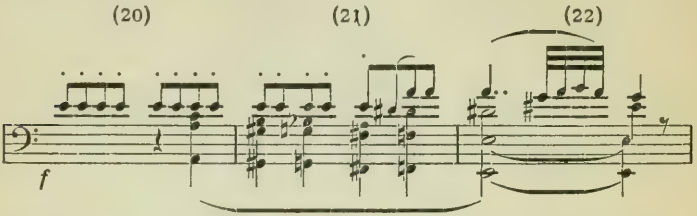
[1]) Man laſſe dieſe 32ſtel weg, indem man f'' als halbe Note oder in Geſtalt von ♩ 𝅘𝅥𝅯 ſpielt, um ſich von der lauen Wirkung dieſes Erſatzes zu überzeugen.

wirklich erstiegen, als auch die Kraft schon nachläßt und die Stimme um vier Halbtonstufen in schneller Bewegung sinkt. Die in neueren Ausgaben gesetzten Staccatopunkte über diesen Achteln kommen dem Gefühl des Gepreßten richtig entgegen. Ein Seufzer, durch Pausen von cis' getrennt und chromatisch aufwärts gebogen, bestätigt das seelische Elend des Klagenden. Die Wiederholung um einen Ton höher ist eine Bekräftigung dieses Zustandes, ja der Seufzer des 15. Taktes (Vorhalt von oben mit vorangegangenem Terzsprung) klingt geradezu verzweifelt. Er ist der direkte Vorbote des in Takt 16 folgenden gewaltsamen Forte-Ausbruchs:

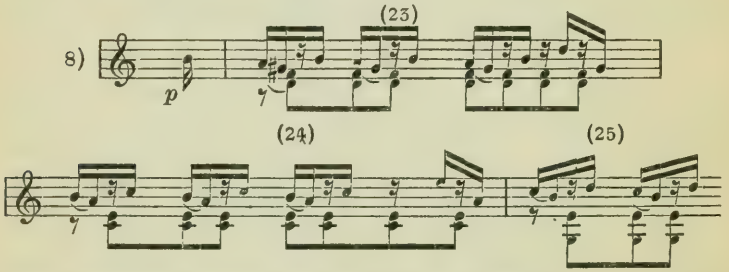


Die Plötzlichkeit und Schroffheit, mit der hier die Oberstimme im ersten Takt einsetzt, überrascht — drastisch gesprochen — die Unterstimmen so, daß sie sich erst beim zweiten Viertel ihres Begleitamts erinnern. Drei bange Achtel Pause folgen. Der Sänger selbst ist erschrocken und bemüht sich in Takt 17 durch eine kleinlaute, schmerzlich bewegte Variante dieser leidenschaftlichen Explosion gänzlicher Fassungslosigkeit vorzubeugen; seufzend und stockend, auf leichten Taktteilen den ruhig gebliebenen Begleitstimmen nachschlagend, durchmißt er bis zum 19. Takt beinahe eine ganze Oktave der absteigenden chromatischen Skala. Gleich einer zagen Frage „Wie soll das enden?" steigt, leisen Hoffnungsschimmer verbreitend, der zweistimmige A-dur-Akkord in die Höhe (vgl. Schluß des Vorspiels!). Als Antwort aber tönt Schlimmes herauf (s. Beispiel 7): ein gehämmertes starres e' in der Tiefe und chromatisch abwärtssteigende, durch Oberterzen vervollständigte drohende Baßschritte. Weiß man, wie die Mozartsche Zeit Geisterstimmen einzuführen pflegte: nämlich

durch ſtarres Feſthalten an einem Ton (vgl. „Don Juan“, letzter Akt beim Erſcheinen des Komturs; Gluck, Orakelſtimme im 1. Akte von „Alceſte“), ſo wird man den Gedanken nicht abweiſen können, daß Mozart hier auf ähnliches anſpielte. In dieſer kurzen Phraſe:

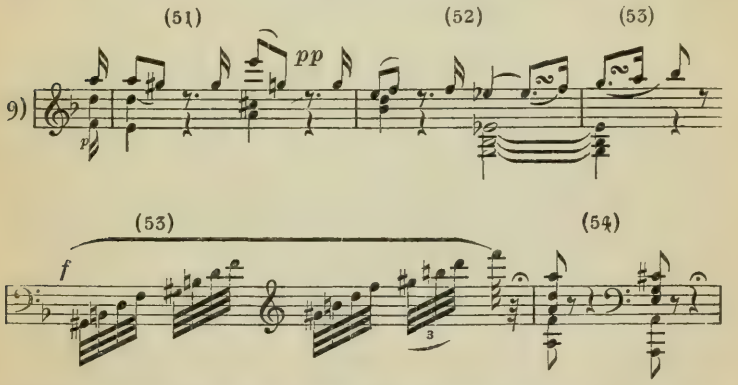


iſt jedes melodiſche Leben erſtorben. Gegenüber der innigen Melodie des Vorangegangenen ein ſchneidender Kontraſt! Der verminderte Quintenaufſchlag dis' a' mit dem zu guterletzt angehängten unwirſchen Schnörkel klingt wie „Was willſt du von mir?“ Etwas ähnliches mag die erhitzte Phantaſie beſchäftigen; denn die nun folgenden Takte:



ſind von Zeichen höchſter Unruhe belebt, anfangs in Rhythmen, wie ſie inſtändig Flehenden und Geängſtigten vom Munde fließen, ſpäter (Takt 26, 27) in Form von gequälten Aufſchreien. Nur etwas Furchtbares kann vorangegangen ſein, wenn die Stimme in ſtärkſtem Forte ſo mitten im Affekt verſtummt und zu einem vollen Takt Generalpauſe (mit Fermate!) gezwungen wird. Einen Augenblick ſammelt ſich das Gemüt und fällt in die alte Klage zurück. Sofort aber erſcheint das fragliche Geſpenſt von neuem. Verzweifelt treibt die Stimme in drei gequälten Vorhalten aufwärts, um auf vermindertem Septimenakkord Halt zu

machen. Das Schreckliche geſchieht. Ein Donnerſchlag — muſikaliſch ausgedrückt: eine Preſtiſſimopaſſage im *f* über die ganze Klaviatur, von der Höhe in die Tiefe und wieder zur Höhe — ſcheint den Abgrund aufzureißen. Da ſteht auch das brutale Thema bereits wieder mit ſeinen diesmal einen Ton tiefer gehämmerten ſtarren Achteln! Der aufregende Vorgang von vorhin wiederholt ſich, geſteigert aber dadurch, daß die flehende, geängſtigte Oberſtimme ſich gewaltſamer als vorher durch chromatiſche Engen hindurcharbeitet und diesmal auf dem hohen e''' Halt macht. Wieder ein Moment höchſter Spannung. Wieder ein ſchreckliches Getöſe, d. h. eine Donnerpaſſage. Aber ſie verweht in der Tiefe: die Viſion iſt verſchwunden. Langſam erholt und erhebt ſich das Erdenkind, um wehmütiger als vordem ſein Klagelied zu wiederholen. Einige neue Akzente in Takt 51—53

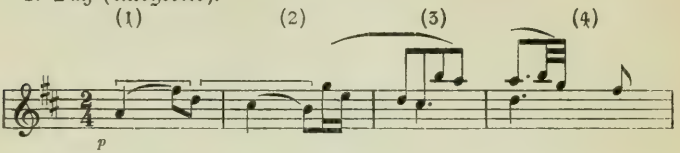


machen deutlich, daß das Schwerſte überwunden iſt, und ſtille Ergebung geſiegt hat: ſo der beinahe freundliche Sextenſeufzer in Takt 51 und der ihm folgende diatoniſche, mit Trugſchluß; ferner der in Takt 52 angeſchlagene ſogenannte Akkord der neapolitaniſchen Sexte[1]), über dem, einem wehmütigen Lächeln gleich, zwei Doppelſchläge die nach und nach ſich aufwärts verflüchtigende Melodielinie durchbrechen. Mit dem ſtarken Arpeggio in Takt 53 endlich ſcheucht der Dichter die letzten trüben Gedanken

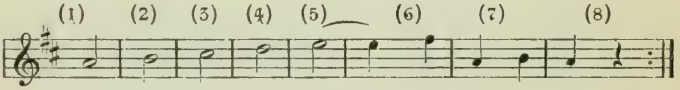
[1]) D. h. Sextakkord mit kleiner Sexte auf der Unterdominante in Moll. Ihm eignet, der erniedrigten Sexte wegen, der Ausdruck des Reſignierten, Gedrückten.

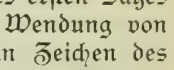
fort und ſetzt ſich, gefeſtigt und aller Trauer ledig, in Takt 54 in Poſitur, dem blühenden Leben ein Preislied zu ſingen.

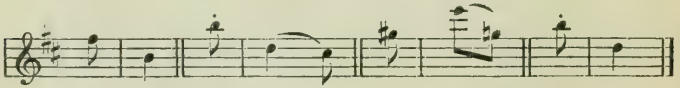
2. Satz (Allegretto).

10) 

In D-dur hebt das Thema froh und tatenluſtig mit einem großen Sextenaufſtieg von der Quinte aus an und durchmißt ſofort in kecker, ſchön gewundener Linie, an der vor allem der ſchwungvolle Septimenaufſchlag cis" h" beſticht, den Umfang einer Oktave. Sein Gerippe iſt die diatoniſche Skala, mit Vorhalten und akkordiſchen Nebennoten verbrämt:

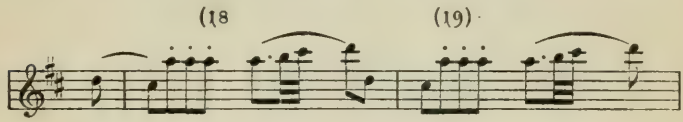
11) 

Der beharrende Baß bildet zu der bewegten Melodie der erſten Takte ein ſchönes Gegengewicht. Man beachte, wie der im 4. Takte erſcheinende Zweiunddreißigſtelnachſchlag gerade die entgegengeſetzte Wirkung übt wie der im 1. Takt des erſten Satzes (ſ. S. 112 unten). Hier im Allegretto iſt die Wendung von a" nach g" und fis" auf dem Umwege über h" ein Zeichen des Übermuts, das ſofort verſchwände, wenn man  ſetzte. Übermut ſprudelt auch aus dem fünffach wiederholten, von der Begleitung luſtig mitrhythmiſierten e" im 5. Takt und aus den ſchnippiſch aufſchlagenden Intervallen des 6. Takts, ferner aus dem Sechzehntellaufe und aus den unvermuteten Tief- und Hochſprüngen der Melodie:

12) 

des zweiten Teils. Man vergleiche übrigens auch Takt 13ff. dieſes Teils mit Takt 51 des vorigen Satzes. Charakteriſtiſch

iſt die Begleitung der linken Hand: Baß und Tenor, nicht beweglich genug, der ausgelaſſenen Oberſtimme zu folgen, beſchränken ſich auf raſche gelegentliche Zugriffe oder Haltenoten. Aus dem Auftaktmotiv des 5. Takts entwickelt ſich nun eine kleine Durchführung, die das Gepräge äußerſten Frohmuts trägt:



Mehr humoriſtiſch als ernſt iſt das plötzliche Stocken in Takt 30ff. zu nehmen, und auch die virtuoſe Kadenz hat nichts anderes zu bedeuten als unbändiges Sichgehenlaſſen, das nach langem obligaten Triller erſt durch den angeſchlagenen Dominantakkord wieder in die Bahnen ruhiger Thematik gelenkt wird. Humoriſtiſch iſt ferner der Forte-Einſchlag in Takt 38, 39, der das zarte Motiv von Takt 5 gewiſſermaßen triumphierend in Vergrößerung zeigt, nicht minder ſind es die pathetiſchen, durch Pauſen getrennten Schläge der folgenden Takte und der ganze, auf Überraſchung angelegte jubelnde Schluß. So reizend und anmutig dieſer auch geſtaltet iſt, ſein Erſcheinen macht den Eindruck des Verfrühten, Unerwarteten, wie denn überhaupt dieſer zweite Satz gegenüber dem erſten der nach Form und Inhalt unbedeutendere iſt, namentlich vom zweiten Doppelſtrich an. Der Titel „Phantaſie" entſchuldigt nicht, daß der Übergang von Trauer zu Freude mit auffälligem Ruck geſchieht, und daß entgegen ſonſtigen Erfahrungen auf tiefſte ſeeliſche Depreſſion ſo ausgelaſſene Luſtigkeit folgt, ſelbſt wenn man einen Mozart annimmt, der keiner von denen war, die nach trüben Stunden den Kopf allzulange hängen ließen. Aufgabe des Spielers iſt es hier, den Übergang vom 1. zum 2. Satze möglichſt unauffällig zu geſtalten, ein mäßiges Tempo (vielleicht ♩ = 88 auf Mälzls Metronom) anzuſchlagen, durchaus geſangreich zu ſpielen und vor allem den Schluß nicht nach Art eines grotesken Scherzos zu behandeln. In dieſer Weiſe aufgefaßt, gibt uns die Kompoſition ein höchſt anziehendes Momentbild aus dem Seelenleben des jungen Mozart.

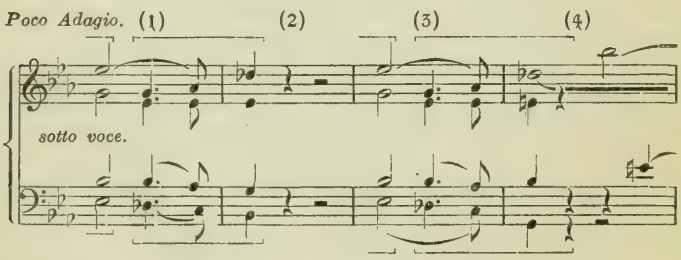
L. v. Beethoven.

1. Satz aus dem Streichquartett Es-dur op. 74 (komp. 1809)[1]).

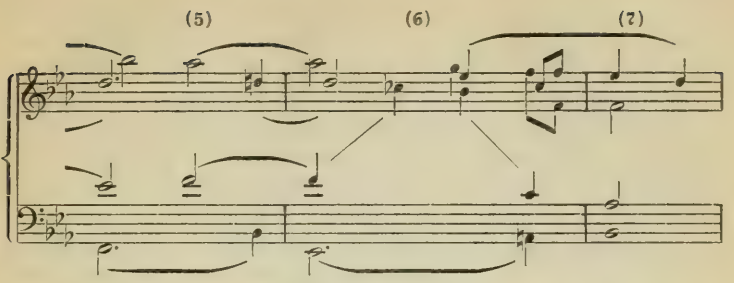
Gemäß unſerem Prinzip, beim Herantreten an eine Kompoſition uns zunächſt über deren formalen Aufbau im Großen zu orientieren, möge auch hier zuerſt eine Skizze dieſes gegeben ſein.

Einleitung. C Poco Adagio.
Allegro, C Hauptſatz (Takt 1—52). Seitenſatz (Takt 52—77) Wiederholung.
Durchführung (Takt 78—139).
Wiederholung des erweiterten Hauptſatzes (Takt 140 bis 178).
Wiederholung des erweiterten Seitenſatzes in der Dominante (Takt 179—204).
Koda (Takt 205—263).

Die Einleitung gehört zu den herrlichen, tiefſinnigen Präludien, mit denen Beethoven ſeine ſpätere Kammermuſik gern einzuleiten pflegt, und die für gewöhnlich einen nachdenklichen, grüblerischen Charakter haben. Hier im Es-dur-Quartett beginnt ſie mit Wendungen, die darauf ſchließen laſſen, daß ein längerer, ungeſchrieben gebliebener Stimmungsverlauf vorangegangen iſt, ein Stimmungsverlauf, den Beethoven gleichſam in der Mitte, wo das Gemüt am ſtärkſten ergriffen war und nicht mehr allein mit ſich fertig wurde, aufgriff und fortführte. Die mit gedämpfter Stimme (sotto voce) vorzutragenden erſten Takte führen ſofort mitten hinein in die ernſte Situation:



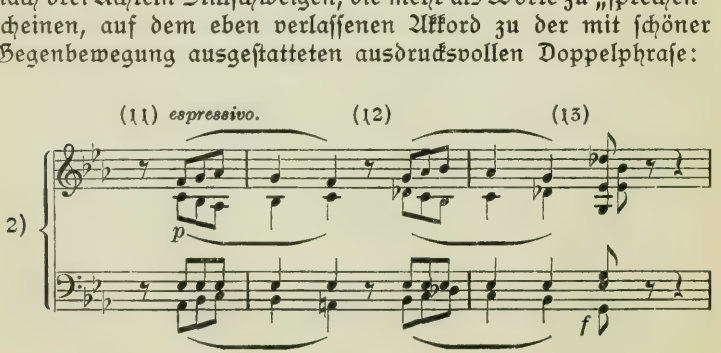
[1]) Paynes Kleine Partiturausgabe (E. Eulenburg, Leipzig) Nr. 22. Preis 50 Pf.



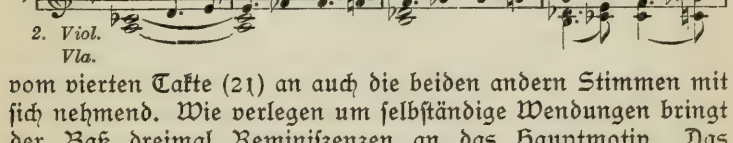
Obwohl auf einem Bogenſtreich zu ſpielen, iſt der erſte Takt des Themas doch wie angegeben phraſiert zu denken. Es beſteht aus einem Niederſchlag mit folgendem Auftaktsmotiv, womit zugleich ausgeſprochen iſt, daß der Sextenfall es'' g' der Melodieſtimme ein „totes" Intervall iſt (ſ. oben S. 37)[1]. Das Auftaktsmotiv ſelbſt trägt infolge des Quartenaufſtiegs Strebecharakter. Aber es iſt kein frohes, freies Aufſtreben; denn die Modulation nach der Unterdominante (As) von Es-dur, die unter ſeinen Noten mit Hilfe des vom Baß gebrachten des ſtattfindet, entzieht ſeiner Bewegung das Freie, zumal die Unterſtimmen auch in herabziehender Gegenbewegung auftreten. Zugleich wird bewirkt, daß man den beginnenden Es-Klang, den man als Feſtſtellung der Tonika anzuſehen berechtigt war, alsbald im Sinne der As-dur-Dominante verſtehn zu müſſen meint. Hierin liegt, was ſoeben angedeutet wurde: das mitten aus einer bereits herrſchenden Stimmung Heraustretende des Anfangs. Etwas Ausweichendes, Zweifelndes, Fragendes liegt in den Klängen dieſer kurzen, weichen Phraſe. Ihr Halt auf dem Terzquartakkord mit oben liegender Septime fügt eine Schattierung des Wehmütigen hinzu, was auf Grund des folgenden, drei Viertel währenden Stillſchweigens recht wohl im Sinne eines ſchmerzlichen Verzichtleiſtens ergänzt werden kann. Kein Freudiger, Zufriedener, mit ſich ſelbſt Einiger ſpricht in ſo gedämpftem, akzentloſem, ungewiſſem Tone! Die nächſten Takte beſtätigen aufs deutlichſte, daß ein tief bewegtes Gemüt ſich vergebens nach Ruhe ſehnt. Der 3. Takt bringt keines-

[1] Den Schlüſſel zu dieſer Auffaſſung liefert das Hauptthema des folgenden Allegro, das eine Umbildung dieſes erſten iſt und vor das dritte Viertel ſogar eine Pauſe ſetzt. Vgl. unten Notenbeiſpiel Nr. 4.

wegs eine Auflöſung der ſchweben gebliebenen Diſſonanz, ſondern ein abermaliges unentſchiedenes Anſetzen mit dem Es-Klange. Auch der ſtrebende Auftakt wiederholt ſich. Aber er führt jetzt in eine Weh verkündende Diſſonanz, an dem die 2. Violine mit ihrem e' ſchuld iſt, indes der Baß mit dem Quartenfall c G das Unerwartete dieſer Wendung leicht betont. Unſchlüſſig hält die 1. Violine ihr des" aus. Die 2. Violine ergreift nach kurzer Pauſe das darüberliegende hohe b", das eigentlich der Region der 1. Violine angehört, während die Viola das e' aufnimmt, das auf vollem Takte vom Baß zur ſchneidenden, aufwärts-treibenden Septime geſtempelt wird. Nun drängen ſich die Stimmen, von Viertel zu Viertel durch Vorhalte aufgehalten, über zwei von Bratſche und Baß gebrachte Anklänge an das Hauptmotiv und leiſe Seufzer in den Oberſtimmen (Takt 8) hinweg zum Sextakkord As c f mit vorgehaltener Septime (Takt 9), und die 1. Violine findet Gelegenheit, ſich in einer kleinen ſoliſtiſchen Sechzehntelfigur allein auszuſprechen. Das Gewundene ihrer Linie, das Verſagen der Stimme auf dem mühſam erreichten as", der Sprung ins tiefe ces' (über dem die Noten f' g' as' f' der 2. Violine ſanft hervortreten) beſagen, daß das Gefühl keinen Ausweg aus der bedrückten Lage ſieht. In der Tat bricht das Crescendo ſchon am Ende des Takts auf leichter Zeit ab, um auf vollem Takte (11) mit einem der bei Beethoven ſo häufigen plötzlichen Pianos abermals auf dem unſchlüſſigen Punkte anzugelangen, der ſchon in Takt 9 erreicht war. Diesmal ſtellt ſich kein Soloinſtrument ein, die Stimmung freier zu machen; vielmehr vereinigen ſich alle vier Stimmen nach drei Achteln Stillſchweigen, die mehr als Worte zu „ſprechen" ſcheinen, auf dem eben verlaſſenen Akkord zu der mit ſchöner Gegenbewegung ausgeſtatteten ausdrucksvollen Doppelphraſe:



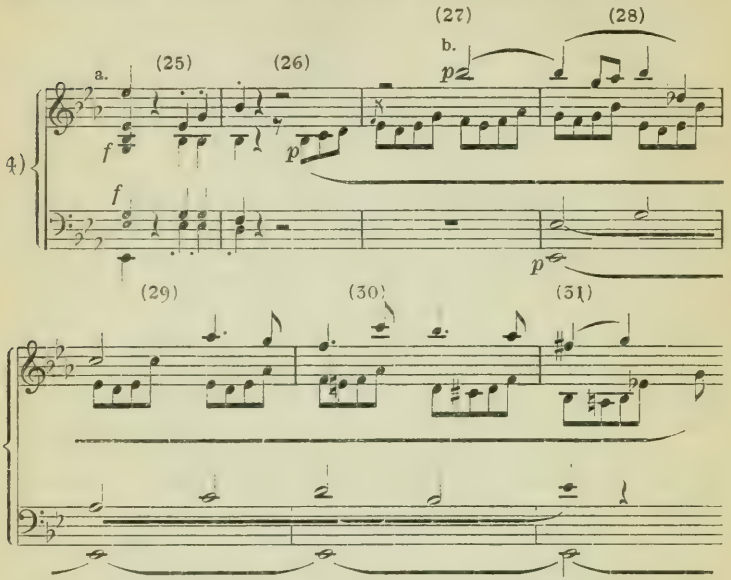
Aus ihrem zweimaligen Auf- und Niederatmen klingt es wie „O gib mir Frieden", denn die abermalige Einführung von des drückt ein neues Hinstreben zur weichen Unterdominante (As-dur) aus, während in der um einen Ganztonschritt erhobenen und auch harmonisch gesteigerten Wiederholung Dringlichkeit zum Ausdruck kommt[1]). Ein heftig hervorgestoßenes „Ach" in Gestalt eines Akkordschlags sämtlicher Instrumente, der auf die zartere Fassung in Takt 2 zurückdeutet, besiegelt diese Bitte. Neues gemeinsames Stillschweigen! Schüchtern und wieder im *p* setzt die Bratsche mit dem Hauptmotiv, die 1. Violine mit einer von leichter Zuversichtlichkeit belebten Sechzehntelfigur ein, die zu einer Wiederholung der Bittmotive führt. Sie klingen jetzt eine Terz höher und inbrünstiger, durch ein langes Doppeles der 1. Violine stimmungsvoll zusammengehalten. Wieder zerreißt sie, und zwar gewaltsamer als vorher, ein Akkordschlag, wieder folgt eine Pause. Wird Gewährung beschieden sein? Die nächsten Takte bis zum Anfang des Allegros enthüllen die Absicht des Bittenden, sich aufzuraffen, um mit Kraft und Energie gewappnet Hindernisse aus dem Wege zu räumen. Innerhalb von sieben Takten steigt die 1. Violine, an das Hauptmotiv anknüpfend und zunächst noch völlig ratlos, in chromatischen Schritten aufwärts:



vom vierten Takte (21) an auch die beiden andern Stimmen mit sich nehmend. Wie verlegen um selbständige Wendungen bringt der Baß dreimal Reminiszenzen an das Hauptmotiv. Das alles aber geschieht zunächst noch wie mechanisch, — ohne Crescendo, ohne Temponuance: ein quälendes Sichherauswinden aus seelischer Depression. Da, als beinahe der Umfang einer Oktave durchmessen, kommt es in Takt 24 wie ein plötzlicher Entschluß über die Stimmen, dem ein Ende zu machen. Ein kurzes, mächtiges Anschwellen auf dem endlich erreichten Dominantakkord mit oben liegendem Leitton, und der Tonstrom ergießt sich in das glänzende Es-dur des Allegros.

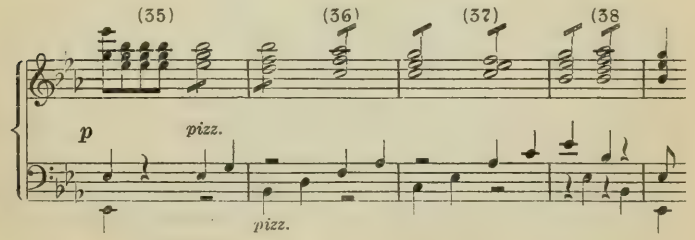
[1]) Man beachte dabei auch, welche Ausdrucksnuance durch die veränderte Lage der Halbtöne bei der Wiederholung entsteht.

Das Hauptthema dieſes Allegros beſteht aus zwei gegenſätzlichen Hälften: einer von kühn vordringendem Charakter (a) und einer von weicher Färbung und kantabler Führung:



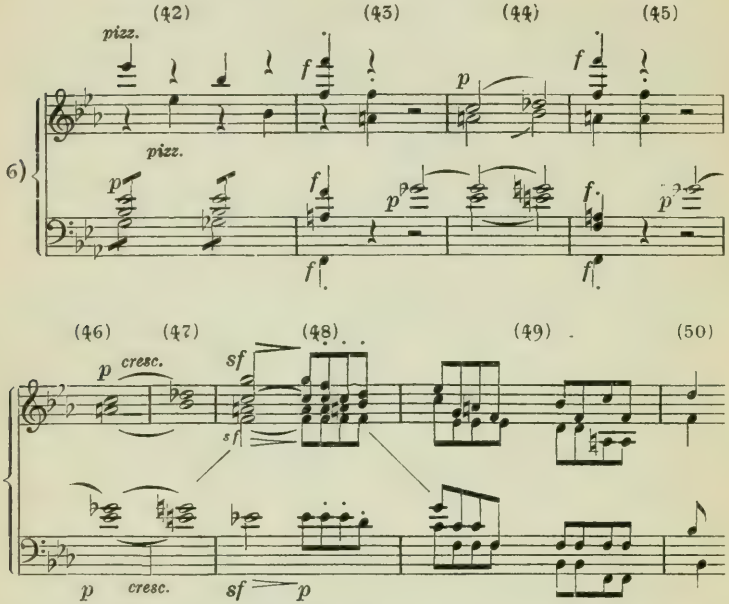
Schon durch die dynamiſchen Beiſchriften (f, p) ſind ſie als Kontraſte kenntlich gemacht. Das erſte, energiſche iſt, wie ſchon hervorgehoben, eine Umbildung der fragenden Wendung am Anfang des Adagios (ſ. Beiſpiel 1), von dem nur die Konturen, allerdings aber auch die folgenden Pauſen übrig geblieben ſind. Es klingt wie ein Heroldsruf, etwa wie „Auf, Brüder, auf!" Das Echo, das es weckt, iſt jedoch keineswegs Kampfesmut. Ehe die 1. Violine abwehrend mit ihrer zarten elegiſchen Melodie (b) einſetzt, plaudert die vorlaute 2. Violine in einer anmutigen Achtelepiſode ihre Anſicht aus. Aber ſie hat nicht viel zu ſagen und wird ſofort zum Range einer Nebenſtimme degradiert, obwohl ſie ihr freundliches Geſchwätz bis zum 31. Takte aufrecht erhält. An der Diskantmelodie fällt außer der geſangvollen Gebundenheit ihrer Noten als weſentlich der gedehnte Auftakt mit b'' (vgl. dazu das b'' der 2. Violine in Takt 4), die von der Einleitung her bekannte Einführung von des' und

der milde, verſöhnliche Sextenfall auf. Sie verſucht mit dieſen Eigenſchaften, denkt man ſie ſich als Ton gewordener „Wille“, ſowohl dem eben angeſchlagenen Es-dur, wie überhaupt der als Parole ausgegebenen Kampfſtimmung vorzubeugen. Beim Baſſe aber, der als Orgelpunkt Es aushält, findet ſie kein Entgegenkommen, wendet ſich daher unter Anwendung der ebenfalls von früher her bekannten punktierten Achtel mit leiſer Reſignation (Abſtiegmotive und Vorhalt in Takt 31) wieder zurück. Die Viola greift ihren Gedanken auf und kadenziert, während jene in die Höhe ſteigt, ohne Vorhalt kurz und bündig auf dem Ganzſchluß des Baſſes. Die Art, wie dies geſchieht, nämlich unter Crescendo und mit einem Anfluge von Parodie der edlen Melodie (vgl. die Baßſchritte: G | As F | B B | Es und den kleinen charakteriſtiſchen Achtellauf in Takt 34), deutet darauf hin, daß die Anſicht der Melodieſtimme keinen Beifall gefunden hat und die Hinwendung zu einem andern Affekt erwünſcht iſt. In der Tat kommt es jetzt zu einem merkwürdigen Intermezzo. Während die Oberſtimmen ſich in leichten begleitenden Akkorden, wie man ſie wohl bei Tänzen findet, feſtlegen, unterhalten ſich Bratſche und Baß in Pizzikatomanier mit einem Hin- und Herwerfen von Motivſtückchen, die deutlich auf das heroiſche Hauptthema zielen:



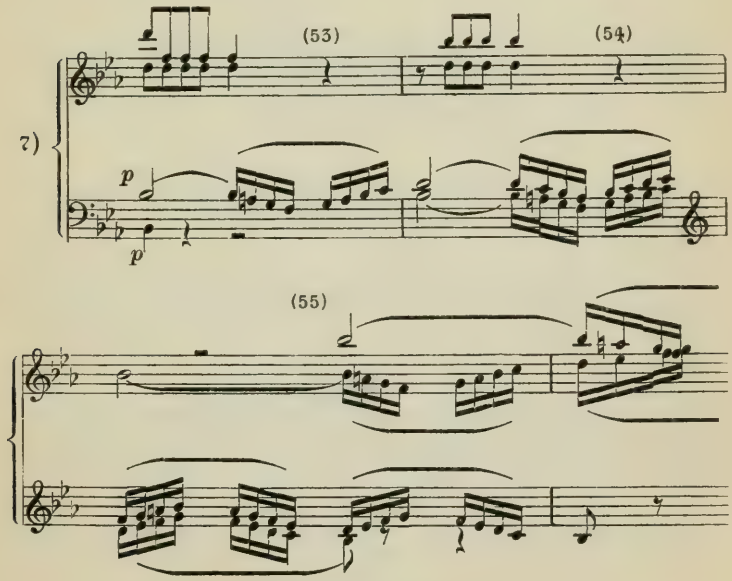
Es iſt die Stelle, die dem Quartett ſeit langem den Namen „Harfenquartett“ eintrug. Sie tritt nach vorangegangenem Crescendo wieder mit plötzlichem *p* ein und bekommt ſowohl dadurch wie durch die zarten Klangfarben etwas vom Charakter heimlichen, harmloſen Vergnügtſeins. In Takt 39 werden die Rollen vertauſcht: die Unterſtimmen begleiten, die Oberſtimmen pizzikieren, beides unter feinen harmoniſchen Neubildungen.

Das durchweg im *p* gehaltene luſtige Spiel nimmt aber ſchon nach vier Takten eine bösartige Wendung, indem der Baß unverſehens ſein g in ges erniedrigt (42) und das Ganze zu einem phrygiſchen Schluſſe (43) zwingt:



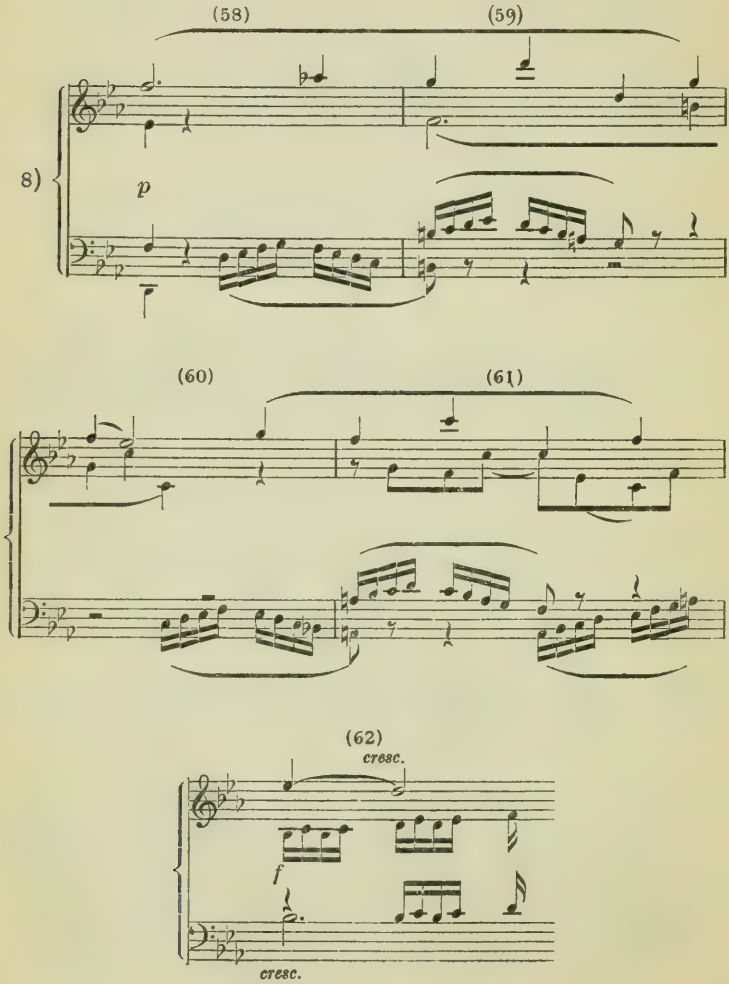
Wie dieſer rauh dazwiſchenfahrende Akkord von Takt 43 mit einem Male die ſchöne Stimmung zerreißt, die erſchrockene 2. Violine ſogar die Faſſung verliert und zu ſpät kommt, wie die Bratſche ſofort mit einem in der Verwirrung ergriffenen unpaſſenden ges' klein beigibt, alle vier Stimmen einen gequälten verminderten Septimenakkord in die Höhe ſchieben, — das ſind einige der humorvollen Einfälle, mit denen Beethoven den Hörer oft überraſcht und — narrt. Auf den abermaligen, ebenſo kräftigen Ruf „Ruhe" (eine Art Beethovenſches „Quos ego . .") wiederholt ſich das ergötzliche Schauſpiel, nur daß die Septimenakkordparallelen bezeichnenderweiſe jetzt zwei Takte ſtatt einen einnehmen. Auf ihnen gewinnen die verblüfften Stimmen Faſſung zu crescendieren, um in eine kleine, zuerſt ſcharf akzen-

tuierte, dann gleich ins *p* übergehende Epiſode von hüpfenden Achteln (Takt 48) überzugehn, die einem entſchuldigenden „Es war ja nicht ſo ſchlimm gemeint" zu entſprechen ſcheinen. Nachdem alle vier Inſtrumente, voran die Bratſche, dies in zwanglos imitierenden Einſätzen mit wachſendem Nachdruck (cresc.) verſichert, hebt das zweite Thema des Satzes an, wiederum von der anſcheinend am mutigſten geſinnten Bratſche eingeführt. Es hat weder den Charakter eines Geſangsthemas, noch trägt es ſonſt die geſitteten Züge eines gewöhnlichen zweiten Sonatenthemas. Sein Beſtand ſind auf- und nierderrollende Sechzehntelläufe, mit Haltenoten begonnen:

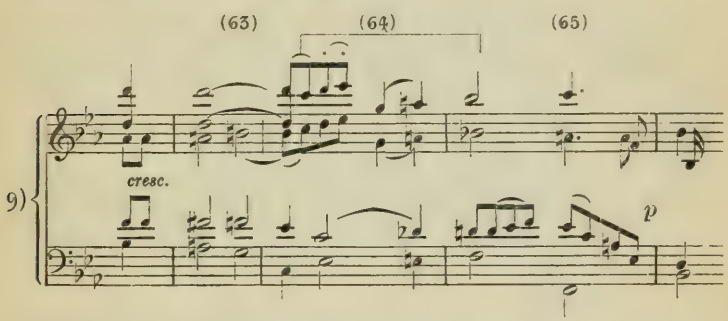


Von der Viola angeſteckt, geſellt ſich erſt der Baß in Terzabſtand hinzu, während die Oberſtimmen aufhorchen, dann beginnen auch ſie die Läufe nacheinander und zwar in Gegenbewegung in die Höhe zu tragen. Auffälligerweiſe entwickelt ſich aber aus dieſen dahinhuſchenden Figuren nichts von Belang; denn nachdem die 1. Violine in plötzlicher ſoliſtiſch-konzertierender Anwandlung in ſchwindelnde Höhe hinaufgeſtiegen, durch eine

herabrollende, ſtark crescendierte und auf e mündende Baßfigur aber ſofort zu einem Sturz durch zwei Oktaven gezwungen worden iſt, beginnt nach kurzer Anſchwellung, abermals mit unvorhergeſehenem *p*, eine klagende Epiſode:

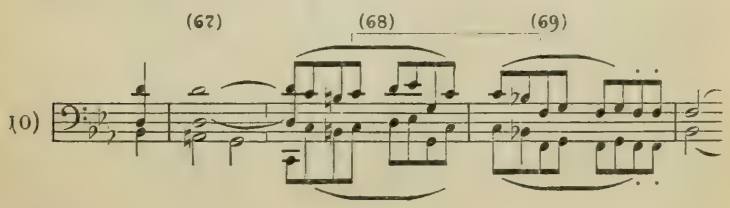


die wie ein Echo auf die oben (Takt 29—31) gebrachte aussieht. Ihr Sinn ist verständlich. Sie bedeutet hier ebenso wie dort eine Abwehr, nämlich der ins Burleske auszuarten drohenden Bewegung: O Freunde, nicht diese Töne! Viola und Baß verstehen den Einwurf des elegischen Diskants und versuchen nur schüchtern die jetzt wie Murmeln klingenden rollenden Figuren aufrecht zu erhalten, während die 2. Violine in Takt 61 durch Verkürzung des Melodiezugs der Oberstimme ihre Sympathie offen kundgibt. Eine kleine, durch wachsende Tonstärke nachdrücklich gemachte Schlußwendung:



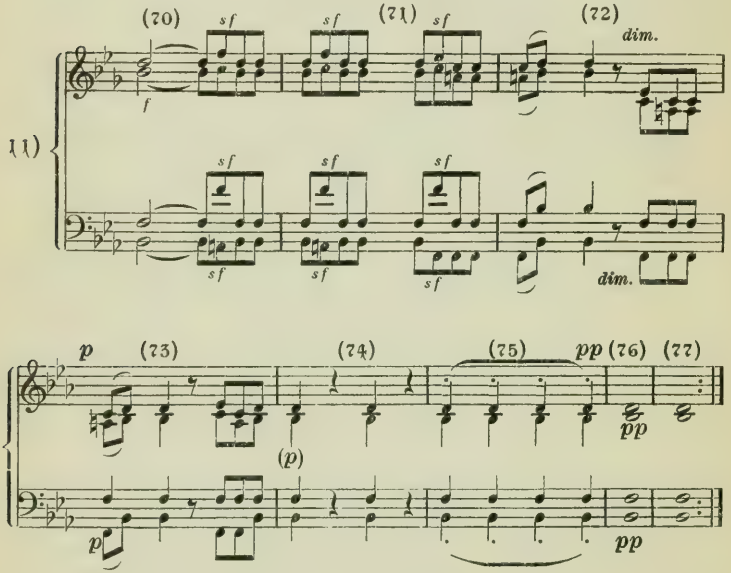
9)

umspannt etwa den Sinn von „Ich kann nicht anders", wenigstens weisen hierauf gefühlsmäßig die zurückbiegende Modulation des 63. und 64. Takts, der lang vorbereitete schwellende Vorhalt dieses und die ausdrucksvolle, mit Sextenfall versehene Melodielinie von Takt 64—65 (s. Beispiel 9 die Klammer), mit der sich die Stimme, durch die 2. Violine wirksam unterstützt, gleichsam von den sie hemmenden harmonischen Spannungen zu befreien trachtet. Diese innige Gefühlsäußerung findet Anklang. Beifällig, fast ergriffen (s. Beispiel 10, Klammer) wiederholen sie Bratsche und Baß:



10)

während die Oberstimmen zagend und erwartungsvoll aufsteigende Viertel nachschlagen. Jetzt endlich also sind die Instrumente einig über den Gemütston, den sie anschlagen wollen. Der Epilog, der jetzt folgt und bis zum Wiederholungszeichen reicht, zeigt sie in Übereinstimmung (Homophonie!). Klage und sanfte Ergebung sollen herrschen, nicht Übermut und frohe Laune. Ganz deutlich liegt über den Schlußtakten 70—77 die Stimmung dieses Resultats:

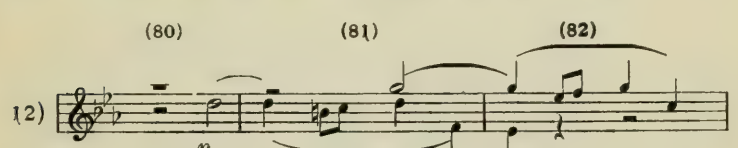


Die durch *sf* kenntlich gemachten Seufzer, die Akkordvorhalte (72, 73), das in tieferer Lage und mit schwindender Kraft wiederholte Auftaktsmotiv (vgl. dazu Takt 11—13 der Einleitung!), nicht zum letzten auch das in der Oberstimme beharrende d' als Terz der erreichten Dominante, geben der Stelle etwas ungemein Rührendes und doch zugleich Unbefriedigtes. In ganz leise wie in seelischer Erschöpfung hingestammelte Akkorde hallt die Stimmung aus, und es beginnt die obligate Wiederholung dieses ersten Allegroteils. Sie bewirkt, daß sich dem Hörer das soeben ent-

wickelte Kräfteſchauſpiel, anders geſprochen: der Kampf kontraſtierender Gefühle einprägt, und iſt geeignet, manches beim erſtenmal nur halb Verſtandene zu größerer Klarheit zu erheben.

Der erſte Teil ſchloß mit der Ausſicht auf trübe Zukunft. Keine der berührten Stimmungen hatte ſich ſtark genug erwieſen ſich durchzuſetzen. Jetzt nun, in der „Durchführung", ſoll ſich's zeigen, welche von den ſeeliſchen Mächten triumphiert[1]).

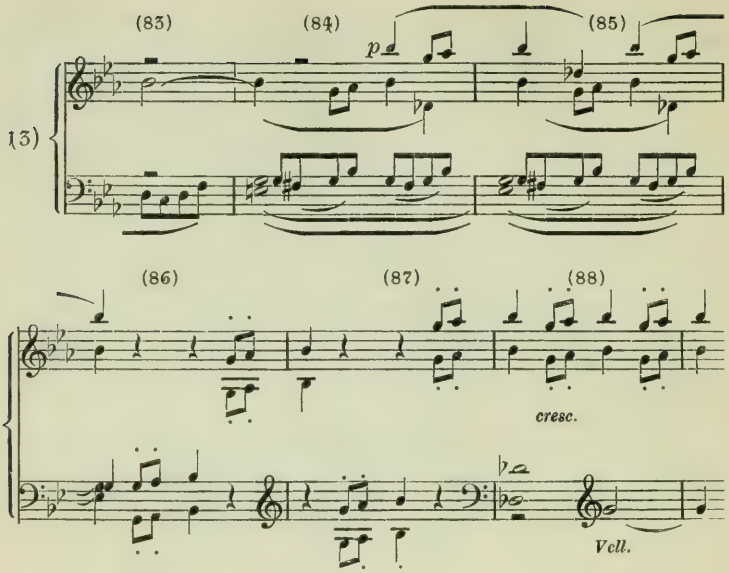
Zunächſt erſchallt der gleiche Heroldsruf, der ſchon bei Beginn des erſten Teils Aufregung verurſachte; diesmal greller und in ſeinem G-dur gegen die hingehauchten B-dur-Akkorde der vorangehenden Schlußtakte brutal abſtechend. Das bedeutet Kampf, ernſten Kampf! Die gleichen vorlauten Achtelläufe, die oben die zweite Violine vollführte, hat jetzt die Viola. Aber ſie erklingen um einen Grad leiſer (*pp*) und hören ſchon nach wenigen Vierteln auf, werden auch vom Baſſe, der ſie aufnimmt, nur zwei Takte lang feſtgehalten. Denn inzwiſchen hat ſich zwiſchen 2. und 1. Violine eine Meinungsverſchiedenheit herausgeſtellt, betreffend das elegiſche Hauptthema des Satzes:



Dies wird jetzt auf kurze Augenblicke der Zankapfel der vier Stimmen. Es galt bisher, wenn man ſo ſagen darf, als das perſönliche Eigentum der 1. Violine. In Takt 80 bemächtigt ſich ſeiner die 2. Violine. Kaum daß ſie es verſtohlen begonnen, erhält ſie auch ſofort ſchon ebenſo verſtohlen eine Zurechtweiſung der Eigentümerin (zu beachten iſt der energiſche Quintenfall ihres Abſchluſſes!). Ein neuer Verſuch der andern, es ſich anzueignen (Takt 83, 84), wird nach einigem Zögern abermals abgewieſen. Das führt zu einer kanoniſchen Verſtrickung beider Motive, d. h. zu offenem Zwiſt:

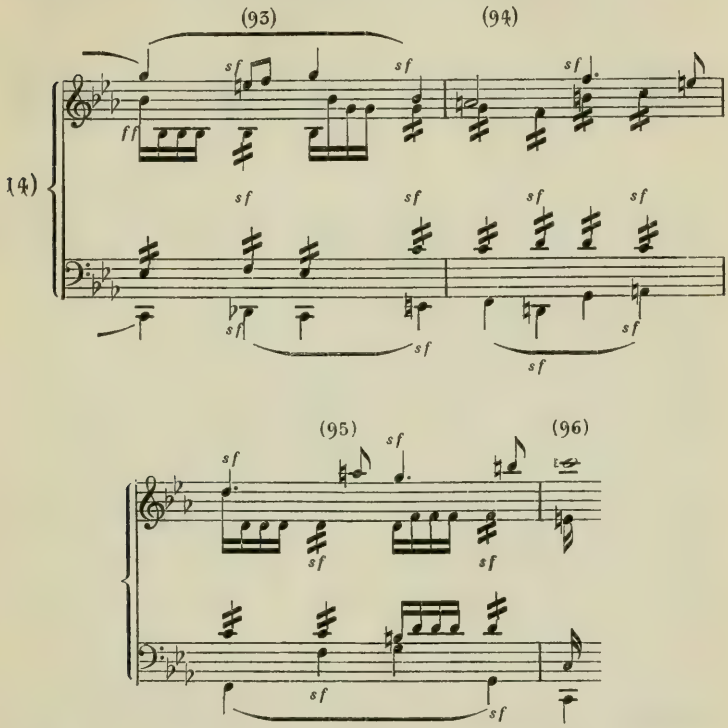
---

[1]) Da die aufbauenden Elemente des Tonſtücks, die auch in Zukunft eine Rolle ſpielen, im Vorhergehenden eingehend betrachtet worden ſind, darf die Analyſe von hier an kürzer gefaßt werden.



Viola und Baß, die das zuerſt ruhig, jeder in ſeiner Weiſe, mitanſehn, miſchen ſich alsbald kampfluſtig (Takt 86) mit hinein, indem ſie den harmloſen Achtelauftakt als Grund zur Mitſprache auffangen. Ein kurzes Fangballſpiel damit, und es kommt zu erregtem Zornesausbruch. Zäh halten anfangs die Oberſtimmen an ihrem Motiv feſt, die Viola bannt ſich auf Tremolos feſt. Unter allmählichem ſtarken Crescendo und in klangvoller, hoher Lage ſetzt das Violoncell mit der Originalmelodie ein, während die Oberſtimmen ſich in ſtakkierten Achteln gegenſeitig aufwärts jagen. Es will nichts Kleines bedeuten, wenn eine Baßſtimme über ihre natürliche Lage hinausgeht und in den Regiſtern des Alts zu ſingen anfängt. Die aufregende Kraft der Stelle iſt groß, namentlich klingt dabei das Schmerzlich-Reſignierte des Themas ſtark hervor. Am Ende der vier Takte (92) gewinnt die 1. Violine die Oberhand und läßt ihr Thema über dem ſtarken Klang der Unterſtimmen im *ff* triumphieren. Sie tut das mit Unwillen, im Tone eines Menſchen, der, um ſich Gehör zu verſchaffen, einzelne Worte ſcharf akzentuiert, d. h. ſie verſieht erſt die ſchlechten, dann die guten Taktteile mit heftigen Drückern

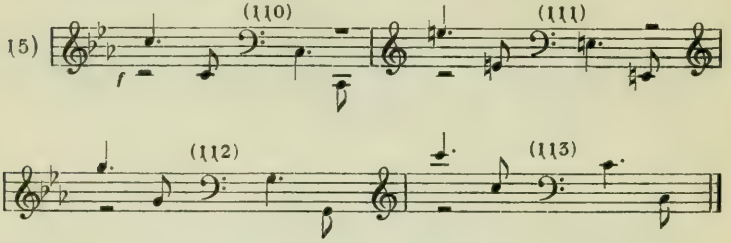
(*sf*), was die Nebenſtimmen ihr zum Tort gerade auf den umgekehrten Taktzeiten nachahmen:



Viola und 2. Violine begnügen ſich jetzt auf lange Strecken mit der Rolle aufgeregter, murrender Begleiter. Unabhängig davon entſpinnt ſich zwiſchen Unter- und Oberſtimme ein Dialog. Die 1. Violine hatte in Takt 96 ihre Melodie mit einer triumphierenden Wendung nach dem hohen c'' geſchloſſen. Ihrer zwingenden Macht kann der Baß nicht widerſtehen, er greift ihre letzten Wendungen mit kleiner Variante (Antwort in der Dominante) auf und ahmt nun auch weiterhin die lebhaft rhythmiſierten Sprünge der ermutigten 1. Violine nach, von Takt 100 an ſogar kanoniſch. Beide kommen ſchließlich überein, daß damit der rechte Ton getroffen ſei. Ihre gemeinſame

Kadenz in Takt 110 bedeutet Friedensſchluß zwiſchen Diskant und Baß. Eine förmliche Beſiegelung desſelben erfolgt durch die abwechſelnd von beiden gebrachten Oktavenmotive:

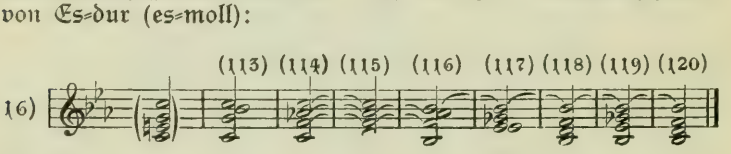
15)



die beinahe wie Befehl „Schwöre!" und Antwort „Ich ſchwöre" klingen. Als ob ſie den unvermuteten Ausgang der Angelegenheit nicht faſſen könnten, halten in dieſem Augenblick Viola und 2. Violine von Halbtakt zu Halbtakt mit ihrer nervöſen Tremolobewegung inne! — Was nun folgt, nämlich die Klärung der Situation, iſt abermals ein köſtlicher Einfall Beethovens.

In Takt 110 war die Tonart C-dur erreicht worden. Es gilt nun wieder ins Gebiet der Es-dur-Tonart zurückzumodulieren, was unauffällig vom 113. Takt an geſchieht durch Umdeutung des C-dur zur Dominante von f-moll (Takt 114) und des dadurch gewonnenen as' (114, 115) zur Dominantſeptime von Es-dur (es-moll):

16)



Auf der Dominante B-dur wird Halt gemacht, um mit längeren orgelpunktartigen Operationen über B eine kräftige Vorbereitung für das Es-dur des Anfangs zu gewinnen. Der Charakter dieſer Überleitungsſtelle von Takt 110—123 iſt der eines langſamen zur Ruhe Kommens, ſowohl in Hinſicht des Harmoniſchen (wie eben angezeigt), als auch des Melodiſchen und Dynamiſchen. An der vorher am meiſten ergriffenen Oberſtimme iſt das am beſten zu erſehn. Nachdem ſie einmal im Baß ihren Freund erkannt, geht ſie von den energiſchen Oktavſprüngen zu kleineren über, ſteigt in die Tiefe und bleibt hier ſchließlich beruhigt auf

einem Doppelgriff liegen. Der Baß assistiert ihr in Zweivierteleabstand, während die Mittelstimmen aus gestoßenen Tremoli in gebundene langsame Triller übergehn. Zugleich erfolgt eine dauernde Abnahme der Tonstärke (*dim.*, *p*, *più p*, *pp*), deren Minimum kurz vor dem Moment erreicht ist, da sich die erste Violine in jenem Doppelgriff festlegt: es scheint, als ob alles sich Untätigkeit auflösen wolle. Da rauscht aber auch schon wie Harfenklang von unten herauf ein leiser gebrochener B-dur-Dreiklang (*pizzicato*), vom Baß begonnen, von Viola und 2. Violine nach oben hin fortgesetzt. Er wiederholt sich sofort ebenso leise aber in schnelleren Vierteltriolen, — stets in gleicher Weise bei der 2. Violine abbrechend, das letztemal „*col arco*" gespielt. Die 1. Violine — und das ist wieder das Humorvolle der Stelle — beharrt dazu in völliger Leblosigkeit auf ihren doppelgriffigen Haltenoten, als ob sie nicht höre, wie die andern Instrumente locken und werben. Erst als sich der Harfenakkord zum fünften Male, jetzt mit Crescendo, erhebt, wird auch sie lebendig und vollendet ihn nun im Verein mit den übrigen Stimmen freudig nach der Höhe zu. Ihr Einschlagen bedeutet den Auftakt zur Rückkehr in den Anfang des Allegros. Der jetzt wohlvorbereitete Es-dur-Akkord hat einen Teil seines ehemaligen Allarmcharakters eingebüßt: er wird erwartet und als natürliche Krönung des Stimmungsverlaufs hingenommen.

In großen Zügen wiederholt sich nun während der Takte 140—204 das Schauspiel des ersten Teils. Aber eine Reihe bemerkenswerter Varianten, die nicht nur als Konzessionen an das übliche Sonatenschema aufzufassen sind, sondern als logische Konsequenzen aus der nach der Durchführung natürlich veränderten Lage der Gemütsbewegungen, stellen sich ein. Der Leser wird sie selbst durch Vergleiche herausfinden und sich über den psychologischen Grund ihrer Umgestaltung Rechenschaft geben können. Nur auf weniges sei aufmerksam gemacht. Die erste Violine, so wird man bemerken, hat in diesem Repetitionsteile durchweg eine viel freiere, minder elegische Führung bekommen als im ersten, wo die Stimmung noch unentschieden war. Was sie dort nirgends über sich brachte: Motive der anders gesinnten Gegenstimmen aufzugreifen, das tut sie jetzt ohne Scheu (vgl. Takt 147). Ja, indem sie sich der kleinen abwärts gerichteten Baßfigur von Takt 149 annimmt — derselben, die, wie man sich von Takt 34 her erinnern wird, die Viola mit einem leise

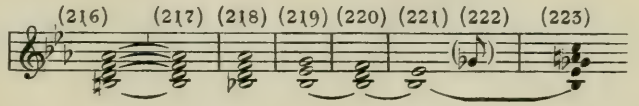
parodierenden Zug versehen hatte (s. oben S. 123) — bekundet sie ihr gutes Einvernehmen mit den Nebenstimmen, und der verminderte Septimenakkord in Takt 154 darf nur als vorübergehender Anflug ehemaliger Resignation gelten. Das delikate „Harfen"-Intermezzo wiederholt sich unter prachtvollen harmonischen Neubildungen. Da seine ersten acht Takte unwidersprochen bleiben, setzt es sich weitere vier Takte fort (vgl. dagegen oben Takt 35—42!), und da auch nach diesen noch kein Einspruch laut wird, neue vier Takte. Erst jetzt schallt, wie ehedem, ein „Halt" hinein. Aber er klingt hier ganz anders, bei weitem weniger unwirsch als im ersten Teile, weil der hereinfahrende B-dur-Akkord nicht unvermittelt eintritt. Die kleine Schreckepisode ist fast notengetreu übernommen, ebenso das, was ihr zuvor folgte, eingeschlossen das jetzt vom Baß begonnene zweite Thema. Nicht unbemerkt bleibe als Zeichen, wie konsequent Beethoven die Entwickelung des kleinen Seelendramas im Sinne des hier Ausgeführten durchdachte, der Zug in Takt 185 ff., wo die 2. Violine sich schon nach zwei Vierteln der elegischen Melodie der Schwester und zwar kanonisch anschließt (dazu oben Takt 61). Der folgende Epilog (Takt 197 ff.) hat bei unveränderter motivischer Gestalt seine rührenden Züge zwar behalten, wirkt aber infolge seiner Versetzung in eine hellere Klangregion und nach dem, was sich inzwischen ereignete, nicht mit der gleichen niederdrückenden Kraft wie das erstemal. Immerhin steckt doch noch so viel Ungelöstes, Problematisches in ihm, daß der Tondichter damit nicht zu schließen vermochte. Er bringt einen Anhang. Dieser Anhang nun ist nichts anderes als eine ausgeschriebene „Kadenz", eine Quasi-Improvisation der vier Instrumente über das Themenmaterial des Satzes. Ältere Tonsetzer pflegten solche Kadenzen einfach durch Fermaten als gewünscht anzuzeigen und überließen den Spielern, sich geeignete Musik auszudenken. Beethoven schrieb diese Musik aus, wie er das in ähnlichen Fällen auch anderwärts getan hat[1]). Jedenfalls ergibt sich hieraus — und das ist für das Verständnis des Satzes nicht unwichtig —, daß das Folgende nicht als abermalige „Durchführung" angesehen werden darf, mit der Beethoven etwa die Sonatenform zu erweitern versucht habe. Der ganze jetzt folgende, von Takt 205 bis Takt 247 reichende Abschnitt steht vielmehr dieses seines

[1]) z. B. am Schluß des I. Satzes der Violoncellsonate F-dur op. 5.

Kadenzcharakters wegen außerhalb des Sonatenformſchemas und iſt vollkommen für ſich zu beurteilen.

Zunächſt klingt in den Inſtrumenten, was ſehr nahe liegt, die Stimmung der letzten Takte nach. Gedankenvoll aber tonlos (*ppp*) wiederholen ſie die kleinen Auftaktsmotive, tragen ſie, durch myſteriöſe Baßſchritte verleitet, zweimal um je eine Terz tiefer und machen auf dem fragenden Dominantſeptakkord d fis a c' d' Halt, der achtmal, die beiden letzten Male in ganzen Taktwerten, von allen leiſe hingeſprochen wird. Wenige modulierende Akkorde in gleicher gemeſſener Bewegung, während denen ſich die Oberſtimme ſchrittweis hebt, führen aus der weltverloren-paſſiven Stimmung hinaus in den Zuſtand einer leidenſchaftlich-aktiven. Aber es gibt keinen Kampf mehr, kein gegenſeitiges heftiges Irritieren der Stimmen. Was jetzt geſchieht, iſt nichts anderes als ein letzter Verſuch der drei Unterſtimmen, die noch immer trüben Gedanken nachhängende 1. Violine zur guten Laune zu bekehren. Es gelingt ihnen nicht: der Satz ſchließt zwar kräftig und volltönend, aber nur mit einem Halberfolge, und vertröſtet den Hörer auf die folgenden. Die kleine ſechstaktige Überleitungsepiſode Takt 216—221 zeigt eine kanoniſche Verſtrickung des elegiſchen Hauptthemas nach Art der Takte 84, 85 (ſ. Beiſpiel 13). Die 1. Violine ſpricht es vor, 2. Violine und Viola ahmen es (in freier Weiſe) nach, womit ſie ſich zunächſt noch identiſch mit der Gefühlsregung jener bekennen. Der Baß ruht ſtillſchweigend auf harmonieſtützenden Doppelgriffen. Ihr eigentlich ſinnvolles Gepräge als wichtiges Übergangsglied zum Folgenden erhält die Stelle aber erſt durch ihre harmoniſche Faktur in Verbindung mit der vorgeſchriebenen Dynamik. Sie beginnt auf einem ſchmerzlich hereinzuckenden verminderten Septimenakkord und läßt dann immer mildere Harmonien folgen, die in Takt 221 endgültig zum Guten zu führen verſprechen. Das Modulationsſchema iſt:

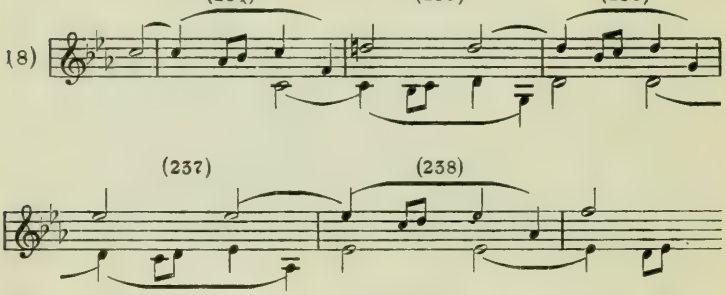
17)



Im umgekehrten Verhältnis dazu ſteht die Vorſchrift *cresc.* in Takt 216, *più cresc.* in Takt 219, — d. h. je beruhigender die Harmonien werden, deſto mehr wächſt die Tonkraft. Da nun

dieſe beruhigenden Harmonien von den drei Unterſtimmen (zuerſt immer vom Baß) angeſchlagen werden, nicht von der Oberſtimme, die ſich vielmehr willig von jenen führen läßt, ſo hat die Stelle den Sinn: die Oberſtimme wird gewaltſam (*cresc.*!) von den übrigen zur Gemütsruhe zu zwingen verſucht[1]). Aber ſie läßt ſich nicht zwingen. Ihres eigenen Willens vollkommen mächtig, gerät ſie in furchtbare Aufwallung, löſt ihr Verhältnis mit den Gegenſtimmen ganz und raſt nun in aufgeregten Tonfiguren (*f*) dahin. Verminderte Septimenakkorde ſagen, daß ihre Verzweifelung den Gipfel erreicht hat. Überraſcht hatten die andern Inſtrumente in ihrer guten Abſicht Takt 222 inne gehalten. Nun greifen ſie ſofort auf andere Weiſe begütigend ein, nämlich mit jenen aufſteigenden ſchönen Harfenpizzikatos, mit denen ſie ſchon in der Durchführung die 1. Violine beſänftigt hatten. Sie tun es jetzt ganz in der gleichen Form, nur daß die 2. Violine, um durchzudringen, in höhere Lagen hinaufſteigt. Zweimal *col arco* hineingeworfene Akkorde klingen wie ein ungeduldiges „Nun?" von Seite der Verbündeten. Ihr Beginnen fruchtet nichts. Da fällt es im entſcheidenden Augenblicke (Takt 233) der 2. Violine ein, mit dem bekannten elegiſchen Thema zu bitten, in das ſofort die Viola in freier kanoniſcher Führung einſtimmt:

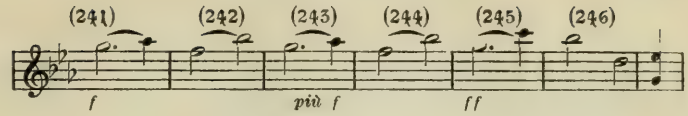
18)



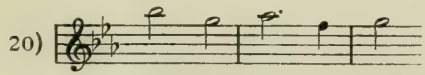
In herrlichem Bogen ſteigt es ſequenzenmäßig aufwärts, immer ſtärker und dringlicher werdend, immer freier ſich emporarbeitend, bis in Takt 241 in vollſter Stärke der krönende, echt Beethovenſche Schlußgedanke erſcheint:

---

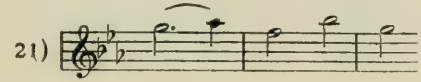
[1]) Eine gute Aufführung des Quartetts wird dieſen Eindruck der Stelle weſentlich beſtärken helfen.



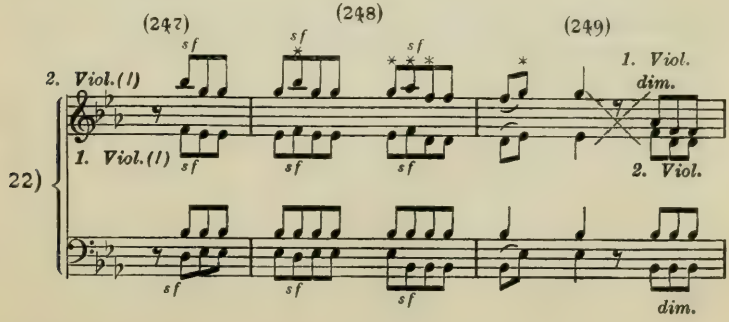
Er knüpft direkt an jene Seufzer an, die die führende Violine im ersten (Takt 70f.) und im zweiten Teil (Takt 197f.) hören ließ und die sogleich in alter Gestalt auch hier wieder erscheinen (s. Beispiel 22). Aber während dort die melodische Linie die absteigenden Konturen hatte:

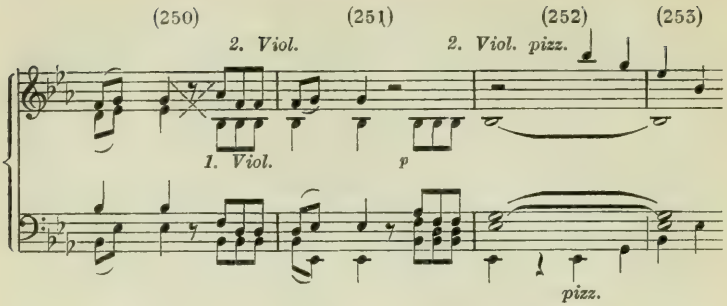


zeigen sich jetzt aufsteigende:



d. h. der Gedanke ist zum Träger einer freudigen, zuversichtlichen Antwort geworden. In der Tat lenkt nun im Laufe dieses herzlichen Gesanges die erste Violine von ihrer Mißstimmung ab, indem sie von Septimen- zu reinen Dreiklangsarpeggien, ja im Momente des Auftretens jener befreienden Schlußmelodie in geradezu begeisterte akkordische Auf- und Niederstiege übergeht. Aber mit eiserner Konsequenz hält auch jetzt noch Beethoven an der Scheidung der vier Instrumentenindividualitäten fest. Der kleine Abgesang:





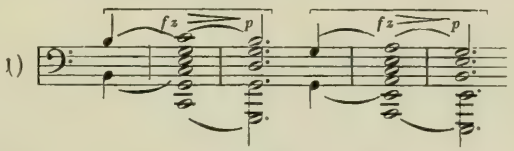
gleicht völlig dem in den Takten 197 f. mit dem Unterſchiede, daß die zweite (!) Violine die Oberſtimme, die erſte Violine die Unterſtimme führt, — alſo genau entſprechend dem, was ſoeben zwiſchen beiden Inſtrumenten vorgefallen war. Bis in den 256. Takt hinein, alſo bis kurz vor dem Schluß, hält die 1. Violine an dem tiefen b feſt, während die andern zum letztenmal ihre ermunternden Pizzikatos ertönen laſſen. Ein kurzer Aufſchwung ſämtlicher Inſtrumente im Es-dur-Akkord führt den glänzenden, energiſchen Schluß herbei.

Das Reſultat unſerer Analyſe zeigt, daß der „Inhalt" dieſes Beethovenſchen Satzes in einer Bearbeitung des alten, nie erſchöpften Themas: Frohſinn gegen Melancholie beſteht, einem Thema, das Beethoven hier in ſeiner bekannten höchſt perſönlichen, Humor und Ernſt miſchenden Weiſe zu einem tragiſchen Momentbilde geſtaltet hat. Was dazu die Anregung gegeben, welche Gedanken, welche Bilder ihm vorſchwebten, welches das verlorene Glück war, um das er ſeine 1. Violine trauern ließ, das ſagen die Töne nicht. Denn die Muſik, ſo lautet Schopenhauers Erkenntnis, „ſpricht nie die Erſcheinung, ſondern allein das innere Weſen, das Anſich aller Erſcheinung, den Willen ſelbſt" aus.

Franz Schubert.

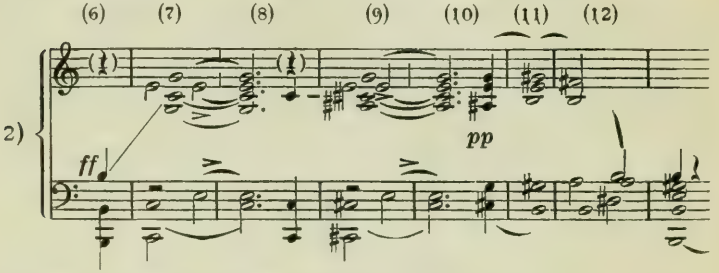
„Grenzen der Menschheit" (Goethe).

Die gewaltige Komposition Schuberts gliedert sich, dem Inhalte der Dichtung entsprechend, in fünf ungleiche Teile. Der erste, von einem Vorspiel eingeleitet, schließt bei den Worten „tief in der Brust", der zweite vor den Worten „Steht er mit festen, markigen Knochen"; der vierte beginnt bei „Was unterscheidet Götter", der fünfte bei „Ein kleiner Ring". Alle fünf Teile werden belebt von dem Auftaktsmotiv des ersten Taktes, dessen richtige Auffassung mit einem Schlage die ganze Komposition erhellt:

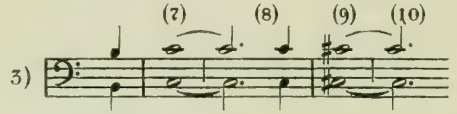


Sein Charakter unterliegt im Verlaufe vielfachen Wandlungen. Hier im Vorspiel ist es unzweideutig als Träger des göttlich Erhabenen im Sinne des „uralten heiligen Vaters" der ersten Textzeile zu verstehn, an die der Tondichter bei der Konzeption naturgemäß zuerst anknüpfte. Diese Auffassung wird verbürgt einmal durch den leidenschaftslosen Auf- und Abstieg in Sekundenweite, dann durch die reine Dreiklangsharmonik (Plagalwendung von der IV. zur I. Stufe der Tonart), die als Symbol des Gesunden, Elementaren gilt und später in Gegensatz zu den in Verbindung mit dem Begriff „Mensch" auftauchenden Dissonanzen und chromatischen Bildungen tritt. Dazu kommt die sonore Resonanz der tiefen Lage. Man ist versucht an Posaunenklang zu denken. Zugleich aber wird man doch auch gewahr, daß sich bei aller Hoheit und Milde (vgl. die ausgesprochene weibliche Endung des Motivs) ein gewisser Ernst, ja Strenge in dem Motiv ausprägt, angezeigt durch den energischen, leeren Auftakt und durch das *fz* auf dem vollen Akkord, dessen „Grollen" sich freilich sofort wieder bis zum *p* abschwächt. Der sequenzmäßige Abstieg dieses Hauptmotivs in die tiefsten Lagen des Klaviers ohne Wiederholung des *sf* im 5. Takte und der im 6. Takte vorgehaltene Quartsextakkord wecken in der Empfindung den

Wiederhall einer ſich beruhigenden Leidenſchaft, hier alſo der Strenge. Daß in der Tat dieſe erſten ſechs Takte nur ein Ausweichen, kein Vorgehn bedeuten, zeigt ſich in den folgenden drei Takten (7—9), die eine um ſo kräftigere Aufwallung bringen:



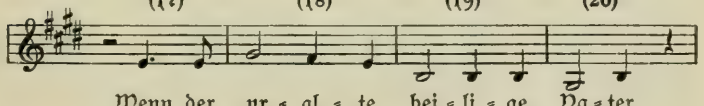
Hier iſt zunächſt einem Mißverſtändnis vorzubeugen. Die melodiſche Bewegung von Takt 6 zu 7 lautet nicht etwa h g' (Sextenaufſtieg), ebenſo von Takt 8 zu 9 nicht c' g' (Quintenaufſtieg), ſondern wie im Beiſpiel angedeutet h c' und c' cis'; noch deutlicher:



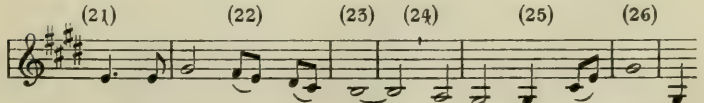
d. h. die Sekundenſchritte des Hauptmotivs werden beibehalten. Die hinzutretenden übrigen Akkordtöne denke man ſich, Poſaunenbegleitung angenommen, als von Hörnern nach einer Auftaktspauſe (𝄽) als erſchreckende „Stöße" hinzugebracht. Erſt vom letzten Viertel des 10. Takts an geht die Melodiebewegung in die Oberſtimme über. In dieſer aufwärts drängenden chromatiſchen Bewegung der Baß- und Mittelſtimmen, die als ſelbſtverſtändlich ein Crescendo einſchließt, drückt ſich ſtarke, leidenſchaftliche Aktivität aus. Die dynamiſche Vorzeichnung iſt *ff*; dazu ſchlägt mitten in den 7. Takt eine ſcharfe Oktaven-Synkope (e). Die Spannung, die das Fortbeſtehn des *fz*-Akkords bis über die Mitte des 8. Takts mit ſich bringt, wächſt, als ſich im folgenden Takt das Schauſpiel auf vermindertem Septimenakkord (ais cis' e' g') wiederholt. Das iſt Zorn und Unwillen! Zeus droht! Aber der Dichter kennt ihn und weiß, daß dieſe Aufwallung nur Sekunden dauert. Die Spannung löſt ſich denn auch ſofort in Geſtalt der

pp gegebenen, durch die feine chromatiſche Ausbeugung von g' nach gis' gewonnene Wendung zum Quartſextakkord auf H (11. Takt). Sie klingt wie eine Verſicherung ewiger Milde und Gnade. Erſt jetzt iſt mit E-dur der Tonartenkreis erreicht, in dem ſich der Geſang hauptſächlich abſpielen wird, was beweiſt, daß dieſer Inſtrumentalprolog nicht als bloße „Einleitung" zum Geſang, ſondern als ein kleines Stimmungsgemälde für ſich aufzufaſſen iſt. Zu dem ausgehaltenen Dominant-H der Bäſſe, das die Dauerhaftigkeit der eben verſprochenen Gnade zu bekräftigen ſcheint, ſingen die Oberſtimmen dreimal, das letzte Mal mit unverkennbar dramatiſchem Pathos, den Quintenabſtieg fis'—h in halben Noten. Man darf dabei auf Grund ſpäteren Vorkommens dieſes Motivs (Takt 28—31) an die Gebärde des dreimal Segnens denken. Hiermit ſchließt die Expoſition und ihre Schilderung des unnahbaren und doch ſo leidenſchaftlichen olympiſchen Allvaters.

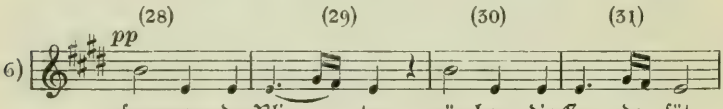
Im Anſchaun dieſer Geſtalt verſunken, beginnt der Sänger, ein Baßbariton, die Macht dieſes Gottes zu feiern. Sein Geſang hat eine eigene Weiſe. Mit epiſcher Breite beginnt er, feierlich auf die Töne des E-dur-Dreiklangs gebaut und durch Abſtieg in die tiefe Lage der Stimme dem Gefühl der Ehrfurcht Rechnung tragend:



Hierzu dauern die griechiſchen „Walhal"-Motive des Vorſpiels, wie man ſie etwa nennen könnte, fort, im 18. Takte durch ein ſtrenges g, im 19. durch einen feierlichen Vorhalt gewürzt. Die Geſangsphraſe wiederholt ſich auf den Worten „mit gelaſſener Hand":



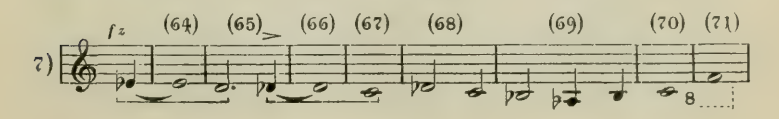
wobei die gleitenden Achtel des 22. Taktes als zarte Andeutung der Gebärde, das angehaltene h auf „Hand“ als Reminiſzenz an die Bedeutung des Orgelpunkts H am Ende des Vorſpiels auffallen. Statt aber in Takt 25 in E-dur zu ſchließen wie die erſte, bleibt dieſe zweite Phraſe auf der Halbkadenz (H-dur-Klang des Taktes 23, 24) liegen; ſie nimmt zwar den melodiſchen Abſtieg nach gis auf, aber mit Hinwendung zur Dominante von cis-moll. Die ehemalige freundliche E-dur-Terz gis wird zur Dominante dieſer Molltonart umgedeutet und erhält damit einen ganz anderen, nämlich ſtrengen Charakter. In dem ſechs Viertel lang ausgehaltenen tiefen h ſtaut ſich die Kraft, die ſich in Takt 25, 26 in die drohend nach oben geſchleuderten Worte „aus rollenden Wolken“ entladet, um freilich ſofort wieder zu erlahmen (Oktavſturz). Dieſer drohenden Geſte, die beim Gedanken an den rächenden Gott nur vorübergehend auftaucht, folgt ſofort mit Anlehnung an Takt 12—16 des Vorſpiels die des Segnens:



weich getönt und im *pp*; ſie wird in den Takten 29, 31, 32 von der Begleitung wie beſtätigend nachgeahmt, doch infolge Umwechſelung des Sekundakkords in den Quintſextakkord jedesmal anders gefärbt. Unmittelbar an den Gedanken des Geſegnetſeins ſchließt ſich nun das Gefühl kindlichen Dankes (Takt 33—48), alſo eine lyriſche Stimmung, die der Tondichter folgerichtig und im Gegenſatz zum Vorhergehenden nicht in deklamatoriſchem Pathos, ſondern in liedmäßigem Stile gegeben hat. Die Schönheit dieſes edlen Geſanges liegt ebenſo in der ſchlichten, die Note e mit Vorhaltstönen umſpielenden Melodielinie, wie in der überquellenden Empfindungsfülle der wenigen Modulationen. Etwas Zuverſichtliches, Wonnevolles kommt dabei dadurch zum Ausdruck, daß die Geſangsmelodie in der linken Hand durch Sexten geſtützt wird und im Verlaufe reizvolle Sekundendiſſonanzen entſtehn. — Das Andachtsgefühl iſt zu ſtark, als daß es ſich in dieſen 8 Takten erſchöpfen könnte, daher folgt eine Wiederholung. Sie bringt zugleich eine prachtvolle Steigerung durch Umlegung der beiden Melodieſtimmen: Die Singſtimme ſetzt eine Terz höher ein als zuvor und nimmt mit wenigen Veränderungen die

Melodie auf, die vorher der linken Hand zufiel, während diese die erstere ergreift. Die Harmonik ist dieselbe. Dem gesteigerten Gefühlsüberschwang ist Schubert aber noch dadurch entgegengekommen, daß er auf dem Worte „Saum" (Dominantseptakkord) einen demutsvollen Quartenaufschlag brachte, dem in Takt 47 die zuversichtliche Umkehrung entspricht, und daß er auf den Worten „kindliche Schauer" die Stimme inbrünstig bis zum d hinaufsteigen läßt. Dadurch wird der Schwerpunkt des Ausdrucks, der in der vorigen Periode auf dem 7. Takt (39) lag, auf den sechsten (46) verlegt, was natürlich zu veränderten seelischen Spannungen führt. In ruhevollem E-dur-Akkord klingt die so lange durch weiche Vorhaltsdissonanzen aufgehaltene Stimmung aus. Es beginnt der

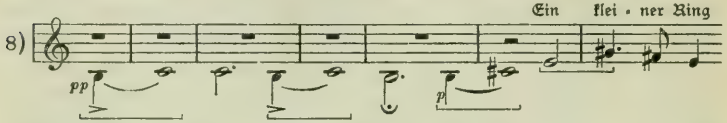
zweite Teil, der die fruchtlosen Versuche des Menschengeschlechts schildert, sich mit Göttern zu messen. Aufs neue tritt der mehr deklamatorische Stil in Kraft. Drei wuchtige, scheinbar nach e-moll steuernde Akkorde, von denen der scharf dissonierende mittlere einen aufbegehrenden Triller hat (Gegenbewegung zu trotzig beharrendem e!), bedeuten die Überleitung zu den neuen Gedankenkreisen. „Denn mit Göttern soll sich nicht messen irgend ein Mensch". Die Worte werden vom Sänger wie vom Begleiter unter nicht mißzuverstehender Bezugnahme auf die ersten vier Takte des Vorspiels aufgefaßt, die drei letzten mit starker emphatischer Betonung durch Baßoktaven im Klavier. Die Kadenz mit dem Quintenfall sagt, daß der Ausspruch die Wahrheit eines Naturgesetzes einschließt. Nun wird das e des abschließenden C-dur-Klangs zur Tonika des e-moll-Klangs umgedeutet. Kühne, malerische Intervalle der Singstimme bezeichnen das sträfliche Sicherheben des Menschen, in Takt 61 der poetischen Idee wegen unter Nebeneinanderstellung des H-dur- und f-moll-Klangs. Nach kurzer, kräftiger Steigerung kommt es in Takt 64 auf einem verminderten Septimenakkord zur äußersten Spannung. Wiederum muß bemerkt werden, daß hier die melodische Linie nicht durch die Oberstimme der Klavierpartitur, sondern (wie oben Beispiel 3) durch die Mittelstimme gegeben ist:



Die taſtende Unſicherheit kommt in dem leeren akkordiſchen Abſtieg der Singſtimme — gewiſſermaßen die deprimierende Antwort auf den kühnen Aufſtieg in Takt 62! — und in den ausweichenden Vorhaltsnoten der Begleitung (Takt 65, 67) zum Ausdruck. Die Wiedergabe der Zeile „und mit ihm ſpielen Wellen und Winde", wo ſo gar nichts an wirkliche Wellen und Winde erinnert, ſondern nur die hartnäckig feſtgehaltene Terz f' as' der Oberſtimmen bleiſchwer über der Singſtimme laſtet, iſt einer der ausdrucksvollſten Züge der Kompoſition. Der homeriſche Rhapſode, den wir uns als Sänger vorſtellen können, beſtätigt ja auch nur, was jeder weiß. Die ſelbſtverſtändliche Wahrheit, daß der Menſch Gott gegenüber hilflos iſt, — eine Wahrheit, die manchem wohl ein Wunder dünken mag, wird hier in leiſem, myſteriöſem, beinahe ausdrucksloſem Tone (Schubert fordert geradezu *pp*) vorgetragen. Die Stelle mag als Beiſpiel dafür gelten, wie ein unbegreiflich Erhabenes muſikaliſch durch Wahrung der geringſten Tonſtärke zum Erſchauen gebracht werden kann. Ob wohl ein moderner Komponiſt widerſtanden hätte, hier gerade mit dem Gegenſatz, lärmendem Forte und romantiſchen Inſtrumentaleffekten, zu arbeiten? — Daß nun Schubert an dieſer Stelle, wo eine hohe perſönliche Ergriffenheit mit hereinſpielt, abermals Wiederholung eintreten läßt, iſt ein weiterer Zug ſeiner genialen Natur, ebenſo, daß er dieſes in Staunen und Andacht Verſunkenſein noch in eine nachdenkliche Improviſation von acht Takten über das „Göttermotiv" ausklingen läßt. Die Stimmung aber erhebt ſich ſofort wieder mit dem 88. Takte. Der Rhythmus nimmt wieder einen ſtraffen Zug an; der Quartenfall bezeichnet Energie, und Dreiklangsſchritte beſagen, daß der auf feſter Erde wandelnde Menſch ein ganz anderer iſt. Gerade an dieſer Stelle drängt ſich, vornehmlich auch infolge des Baß- und Tenorklangs der Begleitſtimmen, die Idee der inneren Verwandtſchaft des Schubertſchen Göttermotivs mit R. Wagners Walhalmotiv aus dem „Ring des Nibelungen" auf, das als Symbol der feſt gegründeten Wotansburg auf gleiche elementare Akkordprinzipien zurückgeht. Sollte dieſe Stelle Schuberts inſtrumentiert werden, ſo könnte keine beſſere Wahl als die der Inſtrumentation des Wagnerſchen Motivs getroffen werden. Die Verwendung des Göttermotivs hier, wo vom Menſchen die Rede iſt, überraſcht nicht; denn nur durch und in Gott beſteht der Menſch. Dieſe Symbolik

bringt Schubert dadurch richtig zum Ausdruck, daß er das Göttermotiv nur in der grundierenden, ſtützenden Begleitung, nicht zugleich aber auch in der Singſtimme erſcheinen läßt. Niederdrückend wirkt alsbald im 97. Takte das auf d erniedrigte dis (h-moll) und die nach D-dur ſich wendende, durchaus wieder piano gehaltene Modulation. Sie verleiht dem h auf dem Worte „[hin-]auf“ (G-dur als Unterdominante von D-dur) etwas geradezu Kraftloſes. Dazu doppelte Terzenabſtiege (Takt 99 f., 103 f.) und die in Takt 99 und 103 in der Begleitung ſich einſtellende Vorhaltsbewegung in Vierteln, deren Anflug von Feierlichkeit den feinfühligen Hörer wieder an die grandioſe Selbſtverſtändlichkeit erinnert, mit der der prieſterliche Sänger alle dieſe erhabenen Tatſachen vorträgt. Nicht ohne Grund läßt der Komponiſt bei den Worten „der Rebe ſich [zu vergleichen“ die Singſtimme aufwärts ſteigen. Klingt dieſe Wendung nicht wie eine verhaltene Parodie auf menſchliche Schwachheit und Eingebildetheit? Das jetzt kräftig hervortretende Göttermotiv, diesmal unter Anwendung der ernſten Molldominante, leitet zu der abermals breit und emphatiſch gedehnten Frage über „Was unterſcheidet Götter von Menſchen?“ Eine Fermate ſcheint die Antwort einen Augenblick zu verzögern. Aber da tönt ſie auch ſchon, feſt und beſtimmt, und das ſynkopiſch und ſtark diſſonierend hineingeworfene fis (vgl. Takt 7, 9) ſcheint zu beſagen, daß kein Trotz auf Erden ſie ändern kann. Die Worte „ein ewiger Strom“ ſind auf den forttreibenden übermäßigen Terzquartſextakkord geſtellt; ſie werden wie in momentaner Begeiſterung herausgeſtoßen und klingen noch zwei Takte lang in der Begleitung allein nach. Dieſe Periode wiederholt ſich einen Ton höher mit derſelben trotzigen Synkope (gis), die aber jetzt dem Text zufolge (im umgekehrten Sinne wie vorhin) als Symbol des Widerſtands elementarer Naturkräfte gegenüber Menſchenmacht daſteht. Ihre Fortführung drängt bei „und wir verſinken“ zur Tiefe. Starke Klavierakkorde zwingen die Singſtimme förmlich nieder und verſinnbildlichen zugleich durch enharmoniſche Umdeutungen ihrer Klänge (eis in f und zurück zu eis) das bodenlos Ungewiſſe der Tiefe. Auf verhallendem H-dur-Akkord macht das Ganze Halt. Eine zweimalige, wie Warnungsſignale klingende Wiederholung des Göttermotivs mit Fermate auf dem Halbſchluß leitet über zum Epilog „Ein kleiner Ring begrenzt unſer Leben“ uſw., mit dem ſich auch muſikaliſch der

Ring der Komposition aufs schönste und einheitlichste schließt. Zu beachten ist der wunderbar stimmungsvolle Anschluß der Singstimme an diese Überleitungstakte. Der Nebennoten entkleidet, würde der hervortretende Melodiezug so aussehn (Takt 131—136):

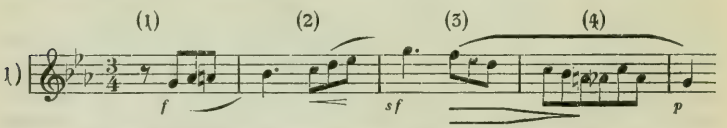


Das Material der Schlußstrophe ist dem Anfang des Gesanges entlehnt; sie rekapituliert seine erhabenen Tongedanken zu verwandten Worten. Das überschwengliche Dankthema (zweite Hälfte) hat das letzte Wort, aber in bei weitem gesteigerter Feierlichkeit als oben. Die Singstimme begibt sich in die tiefsten Lagen des Basses — das Bereich des Mozartschen Sarastro! — und stammelt kaum hörbar (im *pp*) die alte Wahrheit vom tragischen Los aller Sterblichen: begrenzt und vergänglich zu sein im Leben und Wirken. Wenn dann der gedankenvoll nachklingende Plagalschluß des kleinen Instrumentalnachspiels verhallt ist, möchte wohl manchem Hörer das Bild jenes Klingerschen Homer vor Augen stehn, der die Arme, die beim Gesange von unsterblichen Göttern begeistert gehoben waren, sinken läßt, um schweigend und Schweigen fordernd das seltene Mysterium aufs neue zu durchdenken.

F. Mendelssohn.

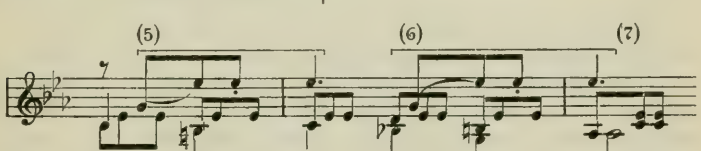
Lied ohne Worte. Es-dur, op. 53, Nr. 2 (IV. Heft, Nr. 20).

Zwei Merkmale bestimmen den Charakter dieser schönen, feinfühligen Komposition: die durchweg stark hervorgehobene Auftaktigkeit der Melodie:



und die zu den gleichmäßigen Achteln der Oberstimme in Gegensatz stehende Triolenbewegung der linken Hand. Durch beide erhält die Komposition etwas Fortdrängendes, Leidenschaftliches. Indem sechs Achtel der Oberstimme immer auf neun Achtel der

Nebenstimmen treffen oder umgekehrt, und diese dazu fortgesetzt in einzelnen Akkordschlägen begleiten, während die Oberstimme gesangvoll dahinzieht, wird zugleich der Eindruck einer gewissen Zwiespaltigkeit hervorgerufen. Man könnte sie vergleichen etwa mit dem Zustande eines Menschen, der außer sich vor freudiger Erregung sich zu einem innigen Dankgesange entschließt, während sein Inneres von der ungestümen Erregung noch weiter beherrscht wird. Auch harmonisch kommt das Leidenschaftliche zum Ausdruck, insofern der Grundklang von Es-Dur schon im 2. Takte verlassen wird (Sextakkord), und im 3. Takte gar schon der Septimenakkord der zweiten Stufe mit dem überschwenglichen Nonenvorhalt (g) eintritt, zu dessen Auflösung der ganze 4. Takt notwendig ist. Dazu der anmutige Aufstieg der Melodie mit dem innigen chromatischen Schritt as' a', ihr lebendiger Abstieg, der als Antwort die Auflösung a' as' bringt und in der Schlußwendung as' c'' as' (Takt 4) etwas beinahe Zärtliches hat[1]). Die Takte 5—9 bringen einen Gegensatz: Die Begleitung reduziert sich anfangs auf zwei und drei Stimmen und beteiligt sich mit selbständiger Stimmführung; das Forte ist zum Piano geworden, und die Melodie nimmt die kleinen Motive auf:

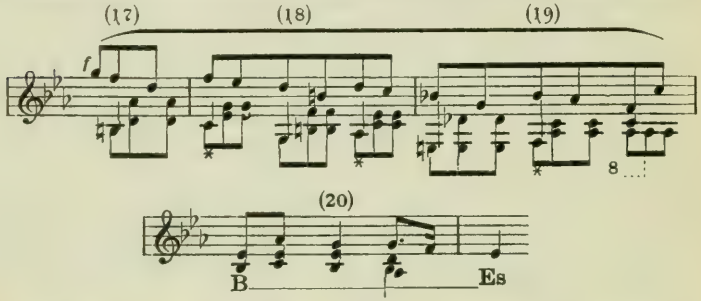


deren freundlicher Sextenaufschlag und dreifache Tonrepetition etwas ungemein Liebliches, aber auch etwas Zurückhaltendes, beinahe Heimliches mit sich bringen, was durch die dazuklingende verminderte Quarte h im Sinne eines leisen Anflugs von Unsicherheit verstärkt wird. Aber die Takte 8 und 9 mit ihren Unterdominantharmonien lenken alsbald mit einem Crescendo schon wieder in den Anfang zurück. Obwohl unverändert wiederholt, wirkt sein Eintreten infolge der veränderten Auftaktsharmonie stürmischer als zuvor. In Takt 13, 14 darf das des' in der Begleitung als charakteristische Variante nicht übersehn

[1]) Auch hier versuche man einen Ersatz, z. B. die Folge c'' b' a' b' c'' as' oder c'' b' a' c'' b' as'. Es zeigt sich, daß dabei ein gut Teil Ausdruckskraft verloren geht, da die minimale Dehnung, die das vorletzte Achtel c'' bei Mendelssohn instinktiv vom Spieler erhält, dort unangebracht und überflüssig wäre.

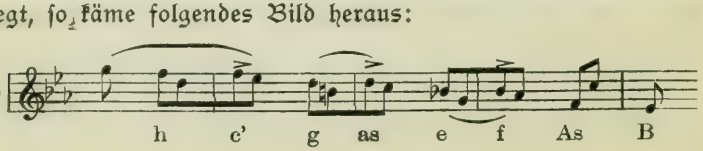
werden; es fehlte oben in Takt 5, 6 (ſ. Beiſpiel 2). Hier an der zweiten Stelle wirkt es beruhigend, weil es auf As-dur hindeutet. Varianten wie dieſe, welche die Ausdrucksbedeutung einer Stelle bei der Wiederholung oft beträchtlich beeinfluſſen, ohne das melodiſche Geſamtbild zu verändern, kommen gerade bei Mendelsſohn ſehr häufig vor. Takt 15, 16 enthalten eine Schlußwendung nach Es-dur zurück, die aber bei Takt 17 in einen Trugſchluß, hier in einen nochmaligen Aufſchwung, mündet. Dieſer wiederum geht in eine harmoniſch und melodiſch ſehr belebte Koda von 4 Takten über:

3)

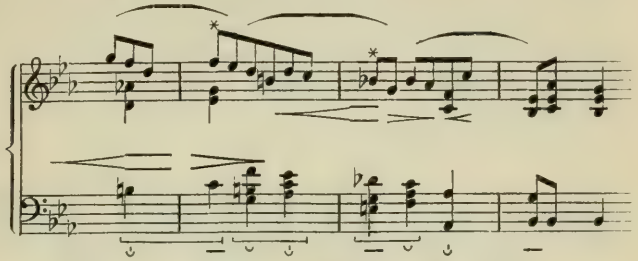


Sie iſt pſychologiſch darum intereſſant, weil in ihr die bisher ſo ungehemmt fließende ſeeliſche Bewegung durch Spannungen von ziemlicher Kraft geſtaut, aufgehalten, verzögert wird. Ehe nämlich der tonartliche Gewißheit bringende Quartſextakkord in Takt 20 erreicht wird, biegt der Lauf dreimal ſehr ſcharf nach andern Tonarten aus (ſ. Beiſpiel 3 bei *), zuerſt nach dem c-moll-Klange, dann mittels Trugſchluß nach dem As-dur-Klange, endlich nach dem f-moll-Klange. Dies ſowohl wie der Umſtand, daß dieſe drei Ausweichungen dicht aufeinander, von Viertel zu Viertel, folgen und zudem auch in der Melodieſtimme noch durch Vorhalte eingeführt werden, iſt ein Zeichen für die ſtarke Erregung, die in dieſer Stelle pulſiert. Selbſt der rein melodiſche Zug der Oberſtimme bringt, für ſich betrachtet, ein kleines Konfliktmoment hinzu. Wollte man nämlich ihren Achtellauf auf Grund der drei ausweichenden Kadenzen durch Taktſtriche abteilen, was nahe liegt, ſo käme folgendes Bild heraus:

4)



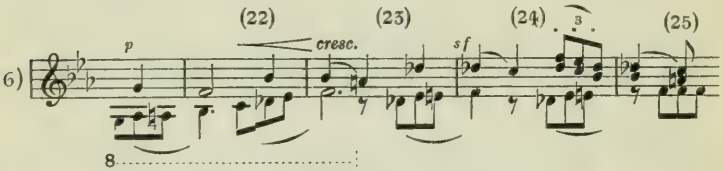
was eine regelrechte Sequenz ergäbe, aber mit dem $\frac{3}{4}$-Takt in Widerspruch steht; folglich muß der Sequenzcharakter ignoriert werden und die Phrasierung so erfolgen:



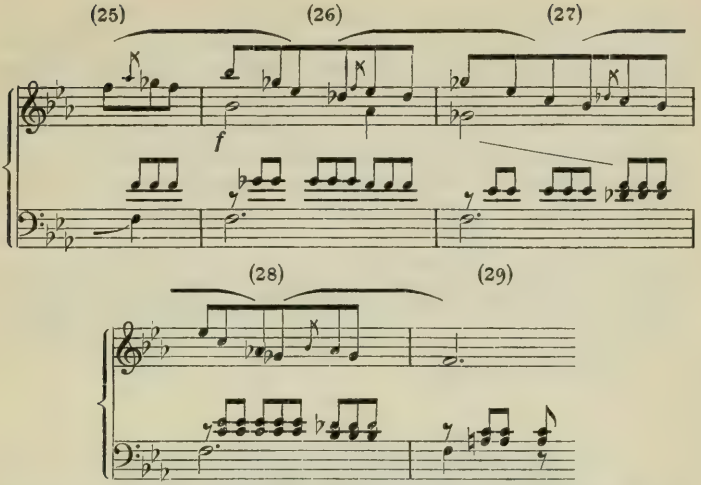
Das aber bedarf eines kleinen Kraftaufwands, weil es einen Widerstand zu überwinden gilt, zumal nun auch jedes der die Ausweichungen besorgenden drei Akkordpaare verschiedenes metrisches Gewicht erhält (im Beispiel 5 mit: ◡ = leicht, — = schwer, ◡ = mittelschwer angedeutet). Das erstemal ist die Dissonanz der Begleitung mittelschwer, das zweitemal leicht, das drittemal schwer. Diesem sich häufenden Kräftespiel der Takte 17—19 wird ein feinfühliger Spieler instinktiv dadurch gerecht, daß er nicht nur mit dem Tempo etwas zurückhält, sondern auch die Vorhalte (bei *) ein wenig heraushebt und gegen den Schluß hin die Tonstärke abnehmen läßt. Man hat deutlich das Gefühl: am Ende des Taktes 19, der in dem doppelten Intervallsprung as' f' c'' noch eine letzte minimale Kräfteentladung bringt, ist eine kleine „Erholung" nötig. Das geschieht in psychologisch leicht zu motivierender Weise dadurch, daß sämtliche Stimmen einmütig die Triolenbewegung fallen lassen und auf gemeinsamem Halt sich zur Einmündung in die Tonika vorbereiten (Takt 20). Im Zuge des lebendigen Vortrags hinterläßt dieser Takt jedesmal mit stets gleichbleibender Kraft den Eindruck einer momentanen Sammlung oder Rückkehr zur Ruhe.

Es beginnt nun von Takt 21 an der Mittelteil der dreiteiligen Liedform, in der das Stück gehalten ist. Seine harmonische Eigentümlichkeit ist: Wegwendung von der Ausgangstonart, hier im besonderen das Aufsuchen von Mollstimmungen, die nach der vorausdeutenden kurzen Erregung in Takt 17—19 zu erwarten waren. Neues thematisches Material wird nicht vorgelegt, vielmehr nach Meisterart mit dem schon vorhandenen operiert.

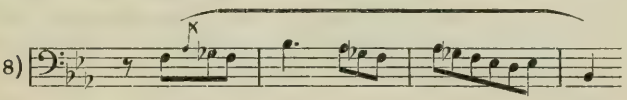
Nach Takt 21—24 hat es zwar den Anſchein, als ob in der Melodieſtimme ein neues Thema auf den Plan treten wolle. Indeſſen iſt dieſes Melodiefragment nur ein vorübergehender Kontrapunkt zu dem im Baß erſcheinenden Hauptthema; es hat aber ſtarke Ausdruckskraft und ſpiegelt, harmoniſch nach dem b-moll-Kreis zielend, mit ſeinen drei jedesmal eine Terz höher einſetzenden Vorhaltsmotiven einen in Bedrängnis geratenden Seelenzuſtand wieder:



Nicht ohne beſonderen Ausdruck ſind, um daran wenigſtens ein Detail herauszuheben, die parallelen Terzen von Takt 24 zu 25. Die der Melodieſtimme benachbarte zweite Stimme hatte vorher bloße Begleitachtel beigeſteuert; nach dem zweimaligen Vorhaltsſeufzer der Melodieſtimme fühlt ſie ſich aber gleichſam innerlich verpflichtet, mit ihr zu ſeufzen, d. h. ſchließt ſich deren abermaligem Auftaktsvorhalt in Terzenweite an, deſſen Kraft verſtärken helfend. Dieſes Einfallen der etwas unſelbſtändigeren Zwillingsſchweſter bringt als ganz natürlich eine kleine Dehnung der Triole mit ſich. Der Baß verſucht das Hauptthema aus eigener Kraft zu halten, kommt aber, von der Depreſſion der Oberſtimme angeſteckt, nicht über Anſätze hinaus, ebenſowenig die Tenorſtimme, die es ihm nachmachen will. Aus der kontrapunktiſchen Verkettung ihrer Melodiefragmente mit dem Zuge der Oberſtimme ergeben ſich reizvolle harmoniſche Wirkungen von unruhigem Charakter. Mit dem Auftakt des Taktes 25 (Beiſpiel 7) geraten ſämtliche Stimmen außer Faſſung: der Baß beharrt eigenſinnig auf f, der Tenor klopft in weiter Entfernung von ihm unmutig ſcharfe Diſſonanzen, der Alt ſtreut einen gedehnten klagenden Ruf (b' as' | ges' f') hinein, während die Melodieſtimme, an die ehemals ſo harmlos ausſehenden Takte 18, 19 anknüpfend, einen dreimal ſchmerzlich aufzuckenden Achtelgang nach der Tiefe hin vollführt, der infolge der Diſſonanzbildungen (Spannungen) auf ſämtlichen ſchweren Taktteilen den Spieler unwillkürlich zu ganz geringen Rubati auffordert:

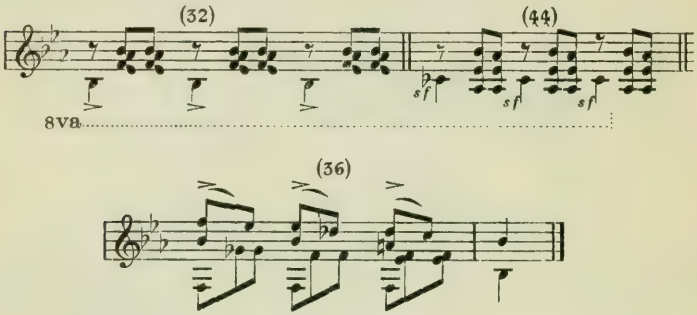


Mit dieſem leidenſchaftlichen Ausbruch iſt die Parole für die gänzliche Auflöſung des bisherigen Abhängigkeitsverhältniſſes der Stimmen gegeben. Was früher führende Melodieſtimme war, wird jetzt begleitende Nebenſtimme und umgekehrt. Zunächſt erholen ſich die Oberſtimmen, die am ſtärkſten ergriffen waren, und nehmen die begleitenden Triolen auf. Darunter hebt zunächſt der Tenor eine den eben gehörten Klageruf des Diskants etwas mildernde, doch ebenfalls bewegte Phraſe an:



Sie trägt in dieſer ihrer Umgebung einen gewiſſen Zug des Bedauerns und ſpielt deutlich auf das glückliche Anfangsthema (Takt 2 ff) an. Alsbald folgt der Alt, dann der Baß, immer unter entſprechender Vertauſchung der Begleitſtimmen, bis ſchließlich der Tenor, der Anſtifter dieſes rührenden Wechſelgeſprächs, es mit einer vierten Wiederholung ſchließt. Mit der veränderten Stimmlage der Melodie verändert ſich auch jedesmal ihre Tonart. Von der F-dur-Kadenz des 29. Taktes aus (Halbſchluß der vorangegangenen b-moll-Phraſe) werden nacheinander es-moll (Takt 33), b-moll (Takt 37), as-moll (Takt 41), ſchließlich in

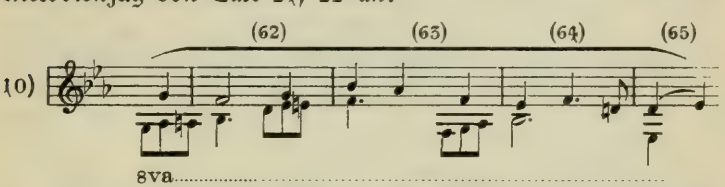
Takt 44 ein überraſchender Trugſchluß auf der es-moll-Dominante B erreicht, von der aus die Modulation den Weg ſchnell wieder zur Ausgangstonart Es-dur zurückfindet. Dieſe Rückkehr erfolgt mit Hilfe einer Taktgruppe, die während des eben beſprochenen Wechſelgeſangs eine Rolle ſpielte und jedesmal am Ende einer jener Phraſen wie ein Refrain von ſämtlichen Stimmen gebracht wurde. Sie hat dreimal den Charakter des Schluchzens (Takt 32, 40, 44), einmal den des Seufzens (Takt 36):



was ſich ſehr ſchön dem hier entwickelten poetiſchen Gedanken einfügt. Von überzeugender ſeeliſcher Wahrheit iſt ferner der Umſtand, daß, nachdem der Tenor ſeine bedauernde Melodie zum letztenmal gebracht, dieſes Schluchzermotiv (nach Geſtalt von Takt 44) die ganzen nächſten Takte (bis Takt 48) beherrſcht, wobei in Takt 45 und 47 ſogar dem realiſtiſchen Zuge Rechnung getragen iſt, dem dritten Schluchzer ſtets einen längeren Ruhemoment (des Atemſinkens!) folgen zu laſſen; Mendelsſohn will ihn dadurch ausgezeichnet wiſſen, daß er die „Schluchzertakte" ſelbſt immer mit neuen *f* und *sf* verſieht[1]). Und ſchließlich darf auch darauf hingewieſen werden, daß die Klangregion dieſer Takte die tiefe iſt, und daß der Diskant als die am Affekt am meiſten beteiligte Stimme am weiteſten in ihrer Lage herunterſteigt.

[1]) Es iſt kaum nötig, die bei eingehenden Analyſen ſich oft ſtörend in den Weg legende Frage hier nochmals zurückzuweiſen, ob anzunehmen ſei, daß der Komponiſt ſich plötzlich dieſes oder jenes bei ſeiner Muſik „gedacht" habe. Als ob ein Komponiſt „gedankenloſer" arbeite wie ein anderer Künſtler und ſich nicht in gleicher Weiſe Rechenſchaft ablegte von dem, was er ſagen will, wie etwa ein lyriſcher Dichter, der einen Seelenſchmerz in Worte und Reime faßt!

Damit ist der Mittelteil geschlossen. Das niederdrückende ges in Takt 48 löst sich in g auf, und in alter Frische und Schöne steigt der majestätische Bogen des Anfangsthemas aus dem Dunkel ins Lichte empor. Das Leid ist vergessen, die Stimmung wird wieder frei. So sicher ist dessen das Gemüt, daß es in Takt 55, 56 die Melodie nicht, wie oben, noch einmal bringt, sondern gleich in die Schlußwendungen des ersten Teils einlenkt. Nur leise klingt in Takt 61 ff. der ehemals zur Trauer überleitende Melodienzug von Takt 21, 22 an:



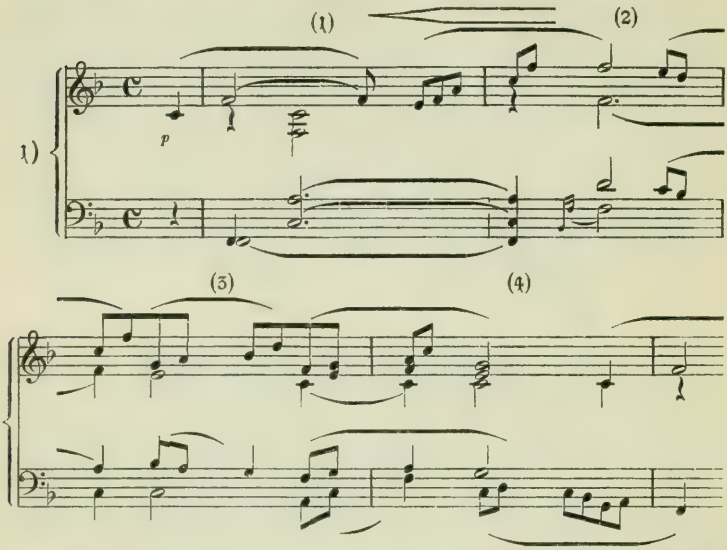
und auch dieselben Auftaktsmotive der Baßstimme stellen sich ein. Aber alles ist auf den Ton der Zuversicht abgestimmt. Ausgesucht zarte und innige Vorhalte und akkordische Beugungen, dazu die ruhigen, schlußverkündenden Schritte des Basses auf Dominante und Tonika, denen gehäufte Kadenzen entsprechen, zeigen an, daß die Stimmung im Ausklingen begriffen ist. Mit gesteigerter Emphase, am stärksten in Takt 72, wird die ruhevolle Schlußwendung von Takt 64 zu 65 wiederholt. Sie besagt, daß alle Bitterkeit geschwunden ist. Mit einem crescendierten Aufschwung der Anfangsmelodie tilgt der Dichter die letzten Zweifel, um mit einem langen, gefühlvollen Blick nach rückwärts Abschied von dem eben durchlebten Herzensereignis zu nehmen.

Rob. Schumann.

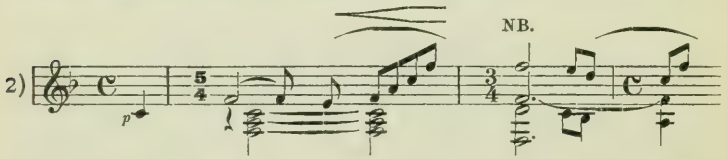
„Träumerei". (Kinderszenen op. 15, Nr. 7.)

Das Stück ist eins der markantesten Beispiele für die romantische Stimmungskunst Schumanns und bezeichnend für den Stil seiner Sturm- und Drangperiode. Es läßt sich leichter spielen als seiner eigentümlichen Wirkung nach erklären. Den Titel „Träumerei" trägt es sicherlich mit allergrößtem Recht, und es wäre daher zu fragen: worauf gründet sich das Gefühl, das ihm diese Bezeichnung mit so großer Sicherheit zuspricht? Zunächst auf den eigentümlichen metrischen Bau. Das erste,

was dem unbefangenen Hörer beim Aufnehmen der erſten Takte begegnet, iſt das Gefühl der Unſicherheit über Art und Anordnung der Takte. Das Original hat folgende Geſtalt[1]):



So aber, wie hier notiert, wird die Muſik vom Hörer, dem das Notenbild nicht gegenwärtig iſt, nicht aufgefaßt[2]). Der Harmoniewechſel auf der zweiten Taktzeit des 2. Taktes fordert vielmehr die Vorſtellung heraus, die halbe Note f'' ſei die gute (ſchwere) Taktzeit eines beginnenden Taktes, etwa im Sinne von:

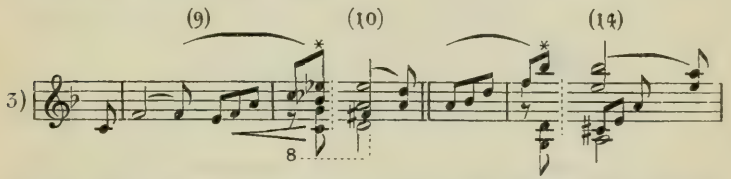


ein Eindruck, der verſtärkt wird durch das vorgeſchriebene Creſcendo, deſſen volle Entladung auf die halbe Note f (NB) fällt.

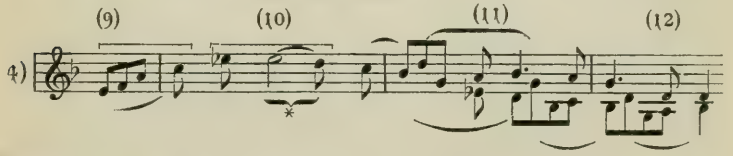
[1]) Nach der von Clara Schumann beſorgten, bei Breitkopf & Härtel erſchienenen Geſamtausgabe.

[2]) Man überzeuge ſich davon, indem man ihn erſucht, die Melodie aufzuſchreiben.

Schon damit also ist ein Gefühlskonflikt gegeben; denn im selben Momente, da der Spieler die letzten Achtel des Aufstiegs vollendet und den Quartsextakkord bringt, merkt der Hörer, daß er bis dahin im Zählen einen Irrtum begangen hat, indem er mit Verwunderung fünf Viertel im ersten Takt als verflossen konstatiert. Versteht der Spieler im 3. Takt durch geringe Dehnungen (– ∪ – ∪) das $\frac{4}{4}$-Taktmaß merklich hervorzuheben, so wird der Hörer diesem sofort in richtiger Weise folgen; geschieht jenes nicht, so wäre es möglich, daß auch Takt 3 mit dem folgenden halben als im $\frac{3}{4}$-Takt stehend empfunden würde. Wir nehmen den ersten Fall an. Aber schon im 5. und 6. Takt wiederholt sich das Unsicherheitsgefühl aus gleichem Grunde, und noch stärker im 10. und 14. Takt:

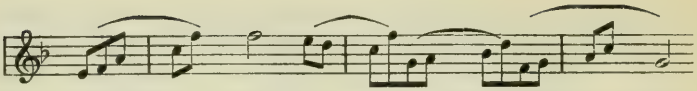


wo die mit * versehenen Noten durch den Baß unverfälschten Auftaktscharakter erhalten und die Vorstellung eines Taktwechsels bei | suggeriert wird. — Ein zweites Moment des Verschwommenen, Unbestimmten, Schwankenden bringt die verschiedene Phrasierung der Achtelgruppen hinzu. Der 7., 10. und 14. Takt geben auf Grund ihrer harmonischen Basis deutlich Auskunft, wie zu phrasieren ist, nämlich:



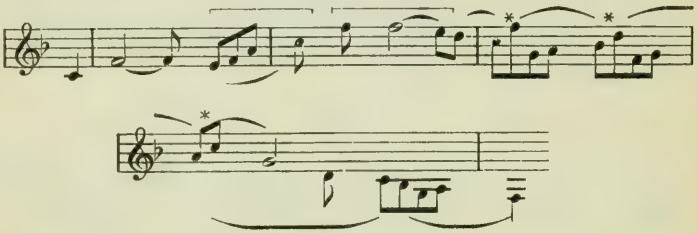
Es handelt sich also durchweg um Auftaktsgruppen: usw.
Aber nur an wenigen, dazu versteckten Stellen hat Schumann diese natürliche und dem Bau der Melodie entsprechende Phrasierung angedeutet; er arbeitet ihr an den meisten Stellen gerade entgegen, indem er die Bögen folgendermaßen setzt:

5)



Daß dies in Beispiel 4 (bei ⌒ korrigiert) zu einer Unkorrektheit führt, ist ersichtlich und würde von jedem Sänger, der die Melodie vorträge, stillschweigend verbessert werden; denn das d'' ist dort Auflösungsnote des Vorhalts es'', gehört also, als Moment der Entspannung, mit ihr, nicht mit dem folgenden c' zusammen. Richtiger also wäre es, das Beispiel 5 nach Muster von Nr. 4 so zu phrasieren:

3)

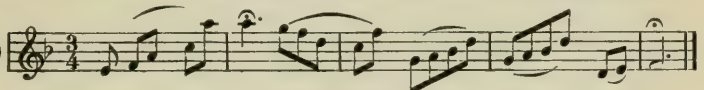


Indessen wäre es gewagt, diese Korrektur allen Ernstes vorzunehmen, da sich dann bei *) „tote" Intervalle (s. oben S. 37) ergäben und eine Motivcharakteristik entstände, die Schumann anscheinend nicht beabsichtigt hat. Die Tatsache, daß sich an einigen Stellen wirklich diese, bei andern die andere Phrasierung findet, ergibt jedenfalls einen merkwürdigen Zwiespalt bei der Auffassung, der sich freilich — ins Ästhetische übersetzt — sehr leicht erklären läßt als Charakteristikum träumender, vom augenblicklichen Gefühl völlig übermannter Seelen[1]).

[1]) Daß Schumann in seiner früheren Schaffensperiode, träumerischen Stimmungen hingegeben, viel am Klavier phantasierte und in solchen Momenten manche der köstlichsten Kompositionen schuf, ist aus vielen seiner Briefe bekannt. Ebenso aber auch, daß er in späteren Jahren das Gefährliche dieses Beginnens einsah und junge Komponisten dringlich davor warnte. Zwei solcher Aussprüche mögen gerade in bezug auf die oben auseinandergesetzten Tatsachen seine spätere Ansicht belegen. Die bekannten, 1849 niedergeschriebenen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" enthalten die Sätze: „Verlieh dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonien dein Inneres aussprechen wollen; und um so geheimnisvoller wirst du dich wie in magische Kreise gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonienreich noch ist. Hüte dich indessen, dich zu oft deinem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden

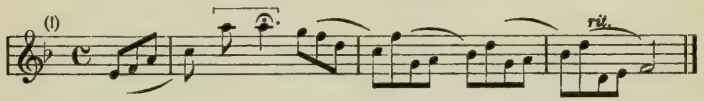
Ein leiſes Gefühl, daß hier nicht alles in Ordnung ſei, ſcheint Schumann ſelbſt gekommen zu ſein, als er die Schlußtakte ſchrieb. Das vorgeſchriebene, ſchon im drittletzten Takt beginnende Ritardando erſcheint wie ein äußerliches Hilfsmittel, herangezogen, um über jenen am Schluß beſonders ſtark bemerklichen Zwieſpalt hinwegzutäuſchen. Nach ſeiner Schreibweiſe wird das Metrum vom unbefangenen Hörer ſo aufgefaßt:

7)



was an ſich durchaus befriedigend wirkt, aber eben Übergang in den $\frac{3}{4}$-Takt notwendig macht. Beim Feſthalten der regelrechten Auftaktsgliederung würde der Verlauf enden:

8)



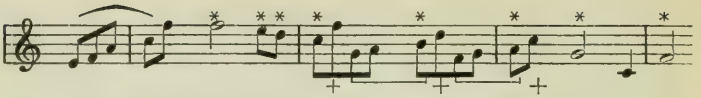
was ſicherlich nicht minder natürlich und befriedigend klingt, aber freilich abermals eine Wegwendung von dem bedeutet, was Schumann durch ſeine Phraſierung nun einmal für immer feſtgelegt.

Im übrigen gehört die Melodielinie der „Träumerei" zu den ſchönſten und an Wuchs ſtolzeſten der romantiſchen Literatur. Ihre Wirkung beruht nicht zum kleinſten darauf, daß ſie in wenigen (6) großen Bögen von klaſſiſchem Ebenmaß verläuft. Das Weſentliche an ihnen iſt, daß ſie ſich am Anfang ſchnell heben (akkordiſcher F-dur-Aufſtieg), um viel langſamer zu fallen, was pſychologiſch einem herzhaften ſeeliſchen Aufſchwung entſpräche, der nicht die Kraft gibt, ſich auf der Höhe zu halten, ſondern durch widerſprechende Empfindungen allmählich wieder herabgedrückt wird. Beachtenswert dabei iſt, daß die Abſtiege nichts anderes ſind als Umkleidungen der diatoniſchen (*) Leiter:

---

dich verleitet. Die Beherrſchung der Form, die Kraft klarer Geſtaltung (!) gewinnſt du nur durch das feſte Zeichen der Schrift. Schreibe alſo mehr, als du phantaſierſt." Schon 1838, gerade als die „Kinderſzenen" entſtanden, hatte Schumann an ſeine Braut geſchrieben: „Eines möchte ich dir raten, nicht zu viel zu phantaſieren; es ſtrömt da zu viel ungenützt ab, was man beſſer anwenden könnte. Nimm dir immer vor, alles gleich auf das Papier zu bringen. So ſammeln und konzentrieren die Gedanken ſich mehr und mehr."

9)



Ähnlich an den übrigen Stellen. Die akkordiſchen und durchgehenden Umkleidungsnoten der Abſtiegspfeiler, im 8. Takt ſogar chromatiſch geſetzt, haben das Amt, die fallende Bewegung zu verzögern, teils um ſie auf dem alten Niveau zu halten (ſ. Beiſpiel 9 aufwärtsſchlagende Quarte und Terz bei +), teils um durch Anläufe von unten her (ſ. ebenda die Klammern) vergebens neue Kraftquellen zum Emporſtreben zu erſchließen. Demgemäß wechſelt von Achtel zu Achtel die der Melodielinie immanente Gefühlsintenſität, und wer äſthetiſches Empfinden genug beſitzt, ſich in ſie „einzuleben", „einzufühlen", wird mit ihr ein eigentümliches inneres Kräfteſchauſpiel erleben. Jeder der ſechs Melodiebögen (mit Ausnahme des fünften, der mit dem erſten identiſch iſt) iſt auf dieſe Weiſe mit eigenem Leben, gewiſſermaßen mit eigenen Triebkräften erfüllt. Sie hervorzulocken und auf den Hörer zu übertragen, iſt die ſchönſte Aufgabe des Spielers, der zu dieſem Zwecke natürlich über die allerfeinſten Nuancen des Klaviertons verfügen muß. — Des weiteren mag hervorgehoben ſein, daß die jedesmaligen Höhepunkte der Melodiebögen Diſſonanzen ſind, alſo Spannungen enthalten. Dieſe Spannungen ſind in der „Durchführung" (Takt 10 und 14) bei weitem ſtärker als an andern Stellen, treten auch plötzlicher, überraſchender ein und wecken den Eindruck, als würde jedesmal der furchtlos zu ihnen aufſteigenden Empfindungslinie die Spitze abgebrochen. Im ſiebenſtimmigen, weitausgebreiteten Nonenakkord des drittletzten Taktes findet ſich dann der Gefühlsüberſchwang noch einmal in einen einzigen Klang zuſammengedrängt, — einem angehaltenen tiefen Atemzug vergleichbar, der langſam, immer langſamer ausgehaucht wird. Weſen, Berechtigung und Bedeutung der Intervalläſthetik zu ſtudieren und ſich mit den geheimſten Kräften des Akkordweſens vertraut zu machen, iſt vielleicht nirgends mit mehr Erfolg vorzunehmen als an dieſem kurzen inhaltſchweren Schumannſchen Tonſtücke, das ſeiner ungemeinen Einfachheit im Aufbau wegen dem Herantretenden in jedem Augenblick eine leichte Kontrolle der Interpretation ermöglicht.

Register.

Aesthetik, musikalische 11
Akkorde . . . . . 60 ff.
Akkordästhetik 61
Akustik 11
Allegro 22
Alteration 54, 59
Andante 22
Animato 22
Arabeske . . . . . 94, Anm. 1
Artikulation 99
Assoziationen 87, 90; in der Gesangsmusik . . . . . 95 f.
Auflösung der Dissonanzen 53, 55; verzögerte 57
Auftakt . . . . . 29 f.
Auftaktige Rhythmen . . . . . 30 f.
Ausweichung 66

Bach, Joh. Seb., 43, 44, 45, 47, 49, 69, 85, 87, 88, 98 ff.
Beantwortung 81
Bedeutungsvorstellungen 82, 85
Beethoven, L. van, 28, 35, 40, 43, 45, 46, 48, 83, 85, 92, 93, 97, 98, 118 ff.
Berlioz, H., ... 97
Bewegung . . . . . 16, 62, 94, Anm. 1
Bewegungseindrücke 31
Bildnertätigkeit des Komponisten . . 69 f.
Bildung, musikalische . . . . . 7 ff.

Capriccio 41
Chromatik 40, 41, 67
Crescendo . . . . . 18 f.

Debussy, Cl. 88
Deutbarkeit der Musik . . 51 f., 89 f., 92 f.
Dezime 49
Dichtung, symphonische 91
Diminuendo (Decrescendo) . . . . . 18 f.
Dissonanz, dissonant 37, 53 f.; freie D. 54; Auflösung 53, 55, verzögerte 57. Dissonanzenketten 57
Dominante (Ober-, Unter-) . . . . . 64 ff.
Dominantseptime 46, 48
Dominantseptimenakkord 60
Doppelempfindungen 67
Dramatik in der Musik . . . . . 69 f., 83
Dreiklänge . . . . . 60 f.
Duole 31
Durchführung (bei der Sonate) 74; (bei der Fuge) 77
Durchgangsnoten (Durchgänge, schwere, leichte) 57
Dur, Durklang . . . . . 60, 62, 66 f.
Dynamik 20

Einfühlung 86
Ellipse 76
Empfindungsfülle der Akkorde . . . 62
Enharmonik 65

Fachlehre, musikalische 11
Farbeneindrücke . . . . . 15 f., 67, 88
Figuration 68
Figurenbildung (poetisch-musikalische) 76
Form, Begriff derselben 63. Elementarformen 14, 15 ff., 63. Formen im engern Sinne 63. Liedformen 74. Rondo-, Variationen, Sonatenform 74 f.
Formvorstellungen . . . . . 75, 81 f.
Frage, rhetorische 76
Fuge 77
Funktionen, tonale harmonische . . . 65

Ganzschluß 71
Gefühl, Anteil desselben am Musikgenuß . . . . 16, 17, 35 f., 70, 79 ff.
Gefühle, körperliche 22. Spannungsgefühle 32
Gehör . . . . . 8 f.
Gehschritte 39
Gemeinplätze 76
Gesangsmusik . . . . . 95 f.
Geschmacksbildung 7
Gewicht der Töne und Takte . . 26 f., 28
Gluck, Chr. W. v. 48, 96, 97
Grave 22

Händel, G. Fr. 43, 87, 88, 98
Halbsatz 71
Halbschluß 71
Hanslick, E., ... 79, 95
Harmonie 52 ff. beförd. die Stimmungssymbolik 87
Haydn, Jos. 49, 72, 96
Helmholtz 94
Homophonie 68
Hyperbel 76

Ideenassoziation . . . . . 82, 89 f.
Ideenverwachsung (-verschmelzung) 89, 99
Intellekt, Anteil desselben am Musikgenuß 17
Intervalle: 35 f., melodische 35; ihre Gefühlswerte 35 ff., harmonische 52 ff.; große J. 41; tote J. 37 f.; 100; verminderte, übermäßige 54 f., 59 f.
Intervallästhetik . . . . . 38 f.
Instrumentation 88
Imitation 76
Impressionismus . . . . . 68, 87 f.

Kadenz 64, 71, 72 f., virtuose 134
Kanon 77
Kant, Immanuel 7
Kircher, Athanasius 36
Klangfarbe 17, 88
Klangvertretung 60
Körperliche Gefühle 22
Konfliktbildungen (rhythmische) . . . 30
Konsonanz, konsonant 53 ff., (unter Umständen als Dissonanz wirksam) . 55
Kontrapunkt 68
Konzeption, künstlerische 70
Kontrastbildungen 81
Kretzschmar, Herm. 94

Länge und Kürze der Töne 25
Largo 22
Leitmotiv 96
Liedgesang . . . . . 95 f., 71
Liedformen 74
Lipps, Th. 86, 95
Liszt, Franz 88, 91

Mach, E. 94
Männliche Endungen 30
Marschner, H. 46, 88
Melodik, Melodie 32, 51, 52
Mendelssohn, F. 35, 43, 44, 45, 46, 56, 85, 88, 92, 146 ff.
Metrum 25
Mey, Curt 36
Modulation 65 f., 67; chromatische . 67 f.
Moll, Mollklang 60, 62
Mollterz 37
Motiv, motivische Arbeit . . . 37, 50, 71
Mozart, Wolfg. A. 40, 41, 45, 46, 59, 72, 98, 109 ff.
Musik als Sprache 9, 17
Musikästhetik 11
Musikgeschichte 11
Musikpsychologie 94
Musikunterricht 10

Nachahmung 76, 81
None 37, 48
Nonenakkorde 60
Normal-Pendelschlag, Normalzeit (rhythmische) 20

Oktave 58, 49
Organempfindungen 34
Orgelpunkt 57, 103
Ouverture 91

Paralleltonarten 64
Pausen 18, 19, 31
Periode, Periodenbildung 28, 71
Phantasie, tonkünstlerische 70
Phantasie (freie) 109, 157 Anm.
Phrase 28, 51
Phrasierung . . . . . 50, 99 f.
Polak, A. J. 36
Polyphonie . . . . . 68 f.
Programmusik . . . . . 85, 86, 90 f.
Psychologie bei der Musik 94

Qualität (metrische), schwer, leicht . 26
Quarte . . . . . 36, 37, 42 ff.
Quinte 44

Refrain 74
Reger, Max 22, 66
Resonanz, psychische 86
Rezitativ 44
Rhythmus, Rhythmik 23 ff.; im Großen 27; verschiedene Rhythmen . . . 31 f.
Riemann, Hugo 95
Rondoform 74
Romantik . . . . . 84 f.
Romantiker als Stimmungskünstler . 88

Satz, musikalischer 71
Satzwiederholung 76
Schnelligkeit der Tonbewegung . . . 21
Schopenhauer, Arth. 78, 94
Schubert, Franz . . . . . 43, 48, 139 ff.
Schumann, Rob. 23, 34, 51, 76, 85, 86, 91, 92, 154 ff.
Sekunde . . . . . 37, 39 f.
Septime . . . . . 37, 46 f.
Septimenakkorde 60
Sequenz 76
Seufzermotive, bei Bach 100, bei Mozart 111, bei Mendelssohn 152
Serie . . . . . 37, 44 f.
Sonatenform . . . . . 74 f.
Stimmungsreiz 70
Stimmungssymbolik . . . . . 84 ff.
Strauß, Joh. 29
Strauß, Rich. 42, 88, 91, 97
Stumpf, K. 94
Symbolik des Tonhöhenwechsels 33 f., der Musik überhaupt 83 f., 98; Stimmungssymbolik 84 f.; Vorstellungssymbolik 84; Gesichtssymbole 97
Symmetrie 71, 72, 81; Störungen derselben 72
Symphonie, symph. Dichtung 91
Synkope 30, 56

Takt, Taktarten 25 f., leichter, schwerer 27
Taktzeiten 26
Talent 10
Tanzmusik 22, 29
Tempo 20 ff., Tempo rubato 23
Terz 37; Dur-, Mollterz 60 f., Terzschritte 42
Thema 50, 51, 73; thematische Arbeit 77, 82
Tonalität 64
Tonart 63 f.; Tonbewußtsein 8 f.; Tongedächtnis 73; Tondauer 18; Tonhöhe, Tonhöhenwechsel 32 ff.; Tonmalerei 90, 95
Tonika 64
Tonstärke 18 ff. An- und Abschwellen 18, 19; Verbindung mit Tonhöhenwechsel 34
Tonphysiologie 11
Tonpsychologie 11
Totalgefühle 80, 83
Triole 31
Tropen 76
Tschaikowsky, P. J. 91

Übermäßige Intervalle . . . 54 f., 59 f.
Umbildung eines Motivs 77
Umdeutung von Klängen . . . . . 65 f.
Umkehrung 77, 81

Variation 69, 74, 77, 81
Verwachsung (Verschmelzung von Ideen) 90
Volkelt, Joh. 84
Vorbereitung (der Dissonanzen) . . . 53
Vorhalt 56, 59
Vorstellungsleben (Anteil am Musikgenuß) . . . . . 17, 70, 82 f.
Vorstellungssymbolik . . . . . 84, 89 f.

Wagner, Rich. 41, 42, 46, 47, 48, 56, 83, 85, 87, 88, 92, 95, 96
Weber, K. M. v. 41, 49, 88
Wechselnote 56
Weibliche Endung 30
Wiederholung 18, 76, 81
Willenskundgebung 16 f., 23, 34 f., 138 (s. auch Schopenhauer)
Wolf, Hugo 96

Zählzeiten 21
Zeitmaß . . . . . 20 ff.

Verlag von Quelle & Meyer
:: in Leipzig ::

Wissenschaft und Bildung

Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Geheftet 1 Mark

Im Umfange von 124 bis 196 Seiten.
Herausgegeben
von Privat-Dozent Dr. Paul Herre.

Orig.-Bd. 1.25 Mark

Die Sammlung bringt aus der Feder unserer berufensten Gelehrten in anregender Darstellung und systematischer Vollständigkeit die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung aus allen Wissensgebieten.

Sie will den Leser schnell und mühelos, ohne Fachkenntnisse vorauszusetzen, in das Verständnis aktueller, wissenschaftlicher Fragen einführen, ihn in ständiger Fühlung mit den Fortschritten der Wissenschaft halten und ihm so ermöglichen, seinen Bildungskreis zu erweitern, vorhandene Kenntnisse zu vertiefen, sowie neue Anregungen für die berufliche Tätigkeit zu gewinnen.

Die Sammlung „Wissenschaft und Bildung" will nicht nur dem Laien eine belehrende und unterhaltende Lektüre, dem Fachmann eine bequeme Zusammenfassung, sondern auch dem Gelehrten ein geeignetes Orientierungsmittel sein, der gern zu einer gemeinverständlichen Darstellung greift, um sich in Kürze über ein seiner Forschung ferner liegendes Gebiet zu unterrichten.

Aus Urteilen:

„Die Ausstattung der Sammlung ist einfach und vornehm. Ich hebe den guten und klaren Druck hervor. In gediegenem sauberen Leinenband stellt die Sammlung bei dem mäßigen Preis eine durchaus empfehlenswerte Volksausgabe dar." W. C. Gomoll. Die Hilfe, 17. November 1907.

„Bei Anlage dieses weitumfassenden Werkes haben Verleger und Herausgeber damit einen sehr großen Wurf getan, daß es ihnen gelungen ist, zumeist erste akademische Kräfte zu Mitarbeitern zu gewinnen." Straßburger Post 1907.

„Das gebildete Publikum wird das Erscheinen der Serie „Wissenschaft und Bildung" mit lebhaftestem Interesse begrüßen; vor allem deswegen, weil Verlag und Herausgeber es verstanden haben, wirklich hervorragende Autoren für ihr Unternehmen zu gewinnen, und weil die Bändchen auch äußerlich vortrefflich ausgestattet sind. Es kommt hinzu, daß der äußerst niedrige Preis den Einzeldarstellungen die weiteste Verbreitung von vornherein sichert."
Aus der Natur. Heft 8. 3. Jahrgang.

„Wer an der Hand der bisher herausgegebenen Bändchen einen Blick in die Sammlung tut, muß den Eindruck gewinnen, daß hier für einen sehr geringen Preis etwas Hervorragendes geboten wird . . . Nordd. Allgem. Ztg. Nr. 33. 1909.

Volksleben im Lande der Bibel. Von Prof. Dr. M. Löhr. 8°. 138 Seiten mit zahlreichen Städte- und Landschaftsbildern. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Mit den gesamten Forschungsergebnissen über Palästina wohl vertraut und auch aus eigener Anschauung mit dem Lande wohl bekannt, war der Verfasser aufs beste geeignet, uns dessen Bewohnerschaft vorzuführen ...."

Globus. Nr. 17. 1907.

Die Fassade der Grabeskirche.
Aus Löhr, Volksleben im Lande der Bibel.

Sabbat und Sonntag. Von Prof. Dr. H. Meinhold. 126 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Orgllbd. M. 1.25

Woher stammt der Sabbat? Woher der Sonntag? Welche Bedeutung hatten sie im Judentum und in der alten Kirche? Stehen beide miteinander in Beziehung oder sind sie garnicht nebeneinander zu nennen? Das sind die Fragen, die sich der bekannte Bonner Theologe in dem obengenannten Büchlein stellt.

„Der Laie kann sich zur Zeit nirgends schneller und besser über diesen Gegenstand von immer neuer Aktualität unterrichten."

J. Smend.

Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst. Heft 4. 15. Jahrg.

Die Poesie des Alten Testaments. Von Prof. Dr. E. König. 8°. 164 S. Geh. M. 1.— In Originalleinenbd. M. 1.25

„Eine gedrängte und doch reichhaltige Darstellung der alttestamentlichen Poesie, die nach allgemeinen Erörterungen über den Charakter derselben sie in episch-lyrische, episch-didaktische, reindidaktische, reinlyrische und dramatische Dichtungen zerlegt, das Wesen jeder dieser Gattungen beschreibt und gut gewählte Proben für sie beibringt!"

Oettli-Greifswald, Theologischer Literaturbericht. Nr. 6. 1908.

David und sein Zeitalter. Von Prof. Dr. B. Baentsch 8°. 176 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Vertraut mit der Methode und den Ergebnissen der neuerdings so reich ausgebeuteten alttestamentarischen Wissenschaft entrollt Verfasser das Gemälde des epochemachenden Davidischen Zeitalters und dessen beherrschender Gestalt, um sie dem modernen Menschen nahe zu bringen. Es schildert die allgemeine Weltlage, und zwar die außerisraelitischen Völker und die innerisraelitischen Verhältnisse, David bis zur Königswahl und als König und schließt mit einer Charakteristik desselben als Regent, Politiker und Mensch." Das Wissen für Alle. Nr. 36. 1908.

Christus. Von Prof. Dr. O. Holtzmann. 8°. 152 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Das ist ein ungeheuer inhaltreiches Buch. Da ist mit Gelehrsamkeit und feiner Beobachtung alles an großen und kleinen oft übersehenen Zügen zusammengetragen, was einigermaßen als tragfähiger Baustein verwendbar sein könnte. Ein Versuch, aus den Bruchstücken, in die sich tatsächlich die Evangelien auflösen, das Gebäude neu aufzuführen." Die christliche Welt. Nr. 29. 1908.

Paulus. Von Professor Dr. R. Knopf. 8°. 127 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Im Gegensatz zu Wredes Paulus ein wirkliches Volksbuch; klar und fesselnd geschrieben, wissenschaftlich gut begründet, zu weitester Verbreitung geeignet." Wi. Zeitschrift für wissensch. Theologie. Nr. 1. 17.

Inhalt. 1. Paulus vor seiner Bekehrung; 2. Bekehrung und Anfänge der Missionsarbeit; 3. große planmäßige Weltmission; 4. Gefangennahme in Jerusalem und Überlieferung über die letzten Lebensjahre des Apostels; 5. Paulus Kampf mit dem judaistischen Gegnern; 6. Paulus und seine Mission; 7. seine organisatorische Tätigkeit an den Gemeinden; 8. seine Theologie und Frömmigkeit.

Das Christentum. Fünf Vorträge von Prof. Dr. C. Cornill, Prof. Dr. E. von Dobschütz, Geheimrat Prof. Dr. W. Herrmann, Prof. Dr. W. Staerk, Geheimrat Prof. Dr. E. Troeltsch. 168 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Wenn hervorragende Forscher einmal dazu schreiten, sich für ihr Fach auf den wesentlichen Ertrag ihrer und fremder Arbeit zu besinnen und ihn in knapper, gemeinverständlicher Form darzubieten, so bedeutet das für sie selbst eine Tat und verspricht für die Nichtfachgenossen eine Quelle reicher Belehrung. Beides trifft, so billig es ist, in vollem Maße zu für das vorliegende kleine Buch . . . Schon die Titel der Vorträge sind geeignet, die Leselust aller zu wecken, welche erfahren möchten, was die moderne Theologie über das Christentum und seine Vorgeschichte zu sagen hat.

Preußische Jahrbücher. Nr. 1. 1909.

Die evangelische Kirche u. ihre Reformen.

Von Prof. Dr. F. Niebergall. 8°. 167 S. Geh. M. 1.— In Origbd. M. 1.25

„Ich wüßte nicht, wie diese zarte und schwierige Aufgabe glücklicher angegriffen und gelöst werden könnte, als es von Niebergall geschieht. Er hat den Theologen ausgezogen, als er die Feder ergriff, und doch verrät jede Seite die gründlichste Kenntnis der geschichtlichen Bedingungen und der gegenwärtigen Lage der Kirche. In seiner Schreibart paßt er sich völlig der Ausdrucksweise gebildeter Laien an und weiß die Probleme ohne alle technische Terminologie klar und plastisch zu bezeichnen. Die Formulierung hat oft etwas herzerfrischend Drastisches." Erich Foerster. Die christl. Welt. Nr. 31. 1909.

„Die Meisterschaft des Verfassers, in knappem, blühendem, originellem Stil kurz und deutlich zu sagen, was er denkt, ist bekannt. Man sollte Niebergalls Buch bei den Presbyterien in Umlauf setzen und auf Gemeindetagen Vorträge darüber erstatten lassen." H. Die Wartburg. Nr. 10. 8. Jahrgang.

Die christlichen Sekten der Gegenwart.

Von Professor Dr. J. Leipoldt. 8°. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Dieser Stoff wurde bisher wenig bearbeitet. Eine zusammenfassende kurze Darstellung entspricht geradezu einem Bedürfnis nicht nur bei Theologen, sondern auch von Laien. Denn sowohl in den Städten wie auf dem Lande tritt das Leben einzelner Sekten immer mehr hervor. Verfasser richtet seine Aufmerksamkeit in erster Linie auf die für Deutschland wichtigen Sekten und zwar behandelt er 1. Sekten, die das Hauptgewicht auf religiös sittliche Betätigung legen: Brudergemeinden, Methodismus, Evangelische Gemeinschaft, Heilsarmee. 2. Schwärmer: Baptisten, Kongregationalisten, Quäker, Adventisten, Irvingianer und Neuirvingianer, Darbisten. 3. Verstandesmäßige Sekten: Unitarier, Remonstranten, Reste der Aufklärung, Ultrakonfessionelle, Altkatholiken.

Das Christentum im Weltanschauungskampf der Gegenwart.

Von Professor Dr. A. W. Hunzinger. 8°. 154 Seiten. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Es ist mit besonderer Freude zu begrüßen, daß der tüchtigste Apologet unserer Kirche in dieser Sammlung zu unserem gebildeten Publikum so sprechen kann. Auch in dieser Darstellung erweist er sich als ein Meister in der Beherrschung des Stoffes und in der künstlerischen Darstellung. Die nüchterne Kritik, die objektive, historische Untersuchung kommen voll und ganz zu ihrem Rechte. Und das Resultat ist, daß die Wucht der Tatsachen überführt und überzeugt und der Wahrheit zum Siege verhilft. Sächs. Kirchen- u. Schulblatt. Nr. 32. 1909.

Philosophie und Erziehungswissenschaft

Die Weltanschauungen der Gegenwart in Gegensatz und Ausgleich. Von Prof. Dr. C. Wenzig. 8°. 158 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„In der vorliegenden Arbeit ergreift nun ein Meister philosophischer Darstellungskunst die Feder. Mit psychologischem Rüstzeug bahnt uns Wenzig den Weg in die so verschlungenen Pfade der einzelnen philosophischen Systeme. Bei vorwiegend systematischer Tönung ist das Buch äußerst instruktiv mit historisch-kritischen Anmerkungen durchsetzt. Evolutionismus, Materialismus und Psychologismus sind besonders wirkungsvoll zur Darstellung gebracht."

Pädagog. Zeitung. Nr. 4. 34. Jahrgang.

Kant. Aus Aster.

Rousseau. Von Geheimrat Prof. L. Geiger. 8°. 131 S. mit einem Porträt. Geheftet Mark 1.— In Orgllbd. M. 1.25

„Der Verfasser zeichnet in fesselnder, leichter Gesprächssprache das Leben und Schaffen des großen Franzosen, geht besonders auch den Personen und Einwirkungen nach, denen Rousseau manche Idee zu einem Teil verdankt; seine Schriften werden in kurzen Hauptskizzen geboten, seine Stellung zu Theater und Musik gewürdigt, die Frauen aus Rousseaus Umgangskreis genauer betrachtet, ferner sein Leben in seiner Zeit und seiner Stellung zu den Größen jener Epoche dargetan. Kurz es ist ein echtes Volksbuch, das uns gefehlt hat, und es wird eine Lücke in der Volksliteratur ausfüllen." Die Hilfe. Nr. 3. 1909.

Immanuel Kant. Von Privatdozent Dr. E. von Aster. Mit einem Porträt. 8°. 136 S. Geh. M. 1.— In Orgllbd. M. 1.25

Zu den vielen umstrittenen Fragen der Kantinterpretation nimmt Verfasser Stellung und begründet sie eingehend, so daß das Buch auch als ein Beitrag zu ihrer Lösung angesehen werden muß. Sehr willkommen wird vielen die einleitende großzügige und übersichtliche Darstellung von Kants Leben sein, die uns die Voraussetzungen darlegt, unter denen seine Werke entstanden.

Einführung in die Psychologie. Von Prof. Dr. H. Dyroff. 8°. 139 Seiten. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Dyroff versteht es mit großem Geschick, aus den Forschungsgebieten der Psychologie diejenigen engeren Bezirke herauszuschälen, bei denen sich ohne innere Schwierigkeiten die bisher gewonnenen Grundbegriffe bewähren und alle theoretischen Fragezeichen an die Grenze abschieben lassen." Max Ettlinger. Deutsche Literaturzeitung. Nr. 20. 1909.

Unsere Sinnesorgane und ihre Funktionen. Von Privatdozent Dr. Mangold, vgl. S. 23.

Charakterbildung. Von Professor Dr. Th. Elsenhans. 8°. 143 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Die Abhandlung über Charakterbildung von Professor Elsenhans kann zur Dyroffschen „Einführung in die Psychologie" als Ergänzung betrachtet werden, welche vom psychologischen Gebiet aufs pädagogische hinüberführt. Das Werkchen von Elsenhans ist aber auch ohne psychologische Vorkenntnisse durchaus verständlich und wird jedem Pädagogen eine Fülle von Anregungen bieten .... Das Buch vereinigt in so einzigartiger Weise Reichhaltigkeit des Stoffes mit klarer und verständlicher Darstellung, daß jeder Gebildete, vor allem jeder Pädagoge, viel Genuß und Förderung aus der Lektüre gewinnen wird." Pädagog.-psychol. Studien. Nr. 1. X. Jahrg.

Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Von Prof. Dr. E. Meumann. 8°. 154 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Deshalb wird man eine so klar geschriebene kurze Zusammenfassung aller ästhetischen Bestrebungen unserer Zeit mit lebhafter Freude begrüßen müssen. Die gesamte einschlägige Literatur wird vom Verfasser beherrscht. Man merkt es seiner elegant geschriebenen Darstellung an, wie sie aus dem Vollen schöpft. Gerade für den, der in die behandelten Probleme tiefer eindringen will, wird Meumanns Werkchen ein unentbehrlicher Führer sein." Straßburger Post. 6. Dez. 1907.

„Jeder, der sich mit diesem Gegenstande befaßt, muß zu dem vorliegenden Buche greifen, denn eine Autorität wie Meumann kann nicht übergangen werden."
Schauen und Schaffen, 2. Februarheft, Jahrgang XXXV.

Das System der Ästhetik. Von Prof. Dr. E. Meumann. 8°. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

Während der Leser in der „Einführung" die Hauptprobleme der Ästhetik und ihrer Methoden, nach denen sie behandelt werden, kennen lernt, gibt der Verfasser hier eine Lösung dieser Probleme, indem er seine Anschauungen in systematischer, zusammenhängender Form darlegt.

Prinzipielle Grundlagen d. Pädagogik u. Didaktik.

Von Prof. Dr. W. Rein. 8°. 142 S. Geh. M. 1.— In Origbd. M. 1.25

„W. Rein ist einer der tüchtigsten und anerkanntesten Pädagogen unserer Zeit... Wenn nun ein solcher Mann sich entschließt, den Reichtum seiner Erfahrungen in einer Schrift, die mehr einem Abriß als einer ausführlichen Darstellung gleicht, in streng systematischer Form niederzulegen, so ist dieses Büchlein von vornherein hoher Beachtung wert. Der Verfasser kennt die einschlägige Literatur genau und weiß alles im Zusammenhange leicht und faßlich darzustellen. Es ist köstlich zu lesen, wie er im Gegensatz zur modernen Denkweise die Erziehung viel höher schätzt als die bloße Unterweisung, wie er zeigt, daß es die höchste Aufgabe des Menschenlebens ist, eine charaktervolle Persönlichkeit zu werden, und was Elternhaus, Schule und Staat zu tun haben, damit das hohe Ziel erreicht wird ... Sonach glaube ich sagen zu dürfen, daß Staatsmänner, Ratsherren, Eltern und Lehrer sehr viel aus dem Büchlein lernen können." Geheimrat Muff, Pforta.

Neue Preuß. (Kreuz-) Zeitung. 31. Dez. 1909.

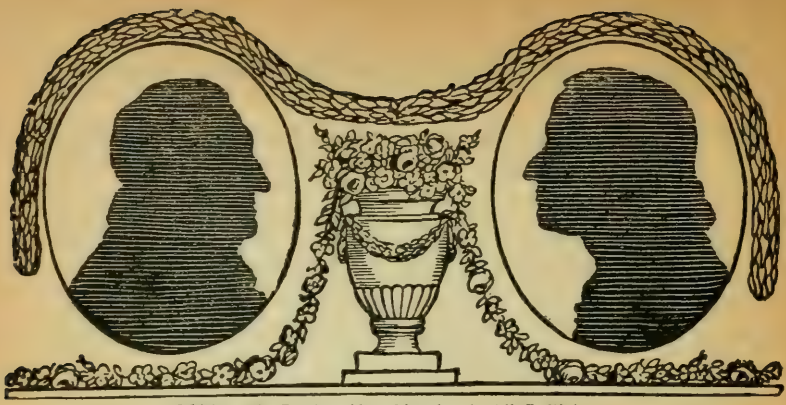
Praktische Erziehung.

Von Direktor Dr. A. Pabst. 8°. 123 S. mit zahlr. Abbild. Geh. M. 1.— In Origbd. M. 1.25

„Alles in allem haben wir hier ein vortreffliches Buch, das man mit größtem Vergnügen liest und jedem aufs wärmste empfehlen kann, dem Fachmann wie dem Laien. Einige Kapitel wie das 3. seien den Eltern besonders zur Lektüre empfohlen, sie finden da goldene Worte. Ich bin überzeugt, das Schriftchen wird sich viele Freunde erwerben."

Zeitschrift für das Gymnasialwesen. 1909.

Knaben beim Schmieden in einer Gothenburger Volksschule. Aus Pabst, Prakt. Erziehung.



Schiller und Goethe. Aus Lienhard, Klass. Weimar.

Sprache • Literatur • Kunst

Unser Deutsch. Einführung in die Muttersprache von Geh. Rat Prof. Dr. Friedrich Kluge. 8°. 2. Auflage. 158 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Das Büchlein darf als eine vortreffliche Belehrung über das Wesen der deutschen Sprache freudig begrüßt werden. Es enthält zehn zwanglose, aber wohl zusammenhängende Kapitel, die sich gleichmäßig durch sichere Beherrschung des Stoffes, klare Entwicklung der Probleme und Gesetze und frische Anschaulichkeit der Darstellung auszeichnen." O. L. Lit. Centralbl. f. Deutschland. 5. Febr. 1908.

Lautbildung. Von Prof. Dr. L. Sütterlin. 8°. 191 S. mit zahlr. Abbildungen. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„... Eine ganz vortreffliche Orientierung bietet S. mit dem vorliegenden Büchlein. Der behagliche Fluß der Rede vereinigt sich mit Klarheit und Anschaulichkeit der Darstellung, so daß auch der Fernerstehende mit Verständnis folgen kann. Fremdartige wissenschaftliche Ausdrücke werden möglichst vermieden, gut gewählte und oft amüsante Beispiele aus dem Deutschen und seinen Dialekten unterstützen die theoretischen Ausführungen." Univ.-Prof. Dr. Albert Thumb. Frankf. Zeitg. 1908.

Das Märchen. Von Prof. Friedrich von der Leyen. 154 S. Broschiert Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Verfasser ist bemüht, die Wege und Ziele der Märchenforschung zu zeigen, die Anfänge des Märchens zu ergründen, seiner Entwicklung nachzugehen und den Einfluß der Märchenschätze eines Volkes auf andere darzustellen, so wie die Geschichte der Forschung es jetzt sieht. Bei der vielfältigen Bedeutung des Märchens, die es durch seine Beziehung zu den ersten Anfängen von Religion, Sitte, Recht und Richtung der verschiedenen Völker hat, wird das Büchlein zu einem wertvollen Beitrag zur Literatur- und Kunstgeschichte.

Der Sagenkreis der Nibelungen. Von Prof. Dr. G. Holz. 8°. 131 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Dem jungen Studiosen, der sich zum ersten Male mit den Fragen vertraut machen will, die sich an das Nibelungenlied anknüpfen, dürfte es eine ebenso willkommene Gabe sein wie dem Schulmanne, der vor der Lektüre des Liedes mit seinen Zöglingen das Bedürfnis fühlt, in wenigen Stunden auch die neuesten Ergebnisse der Forschung auf diesem Gebiete vor sich vorüberziehen zu lassen." Neuphilologische Blätter. Heft 12. 1907.

Lessing. Von Geheimrat Prof. Dr. R. M. Werner. 8°. 159 S. mit einem Porträt. Geh. M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Eine vorzügliche und zugleich eine mit der Gabe knapper und klarer Anweisung ausgestattete Führerin wird dabei R. M. Werners kurze Lessingbiographie sein. Auf 159 Seiten erhalten wir eine Fülle von Anregungen in stilistisch fein abgerundeter Form. Wir begleiten den Dichter und Schriftsteller durch alle Stufen seines reichen Wirkens. Den mutigen eisernen Charakter, den kraftvollsten Autor unserer Literatur lernen wir kennen in dem geradezu spannend geschriebenen Buche, das uns nicht wieder losläßt, wenn wir uns ihm einmal gewidmet haben. Und dabei ist mit dem Leben Lessings seine Dichtung beständig verwoben und ebenso Lessings Glaube und Wissen mit den Schöpfungen seiner Dichtkunst." Geh. Rat A. Matthias, Berlin. Monatsschrift für höhere Schulen. Dezember 1908.

Das klassische Weimar. Von Friedrich Lienhard. 8°. 161 S. mit Buchschmuck. Geh. M. 1.— In Originalleinenbd. M. 1.25

„Ein treuer Hüter steht Fritz Lienhard am Tor des Graltempels der idealistischen Weltanschauung unserer klassischen Kunst von Weimar. Und mit tiefen Begeisterungen, mit priesterlicher Weihe, mit echter Wärme, ein wahrhaft Gläubiger, weist er uns immer wieder hin auf das einzig Eine, was uns not tut: daß wir die Seele, das Wesen dieser Weimarer Kultur uns wahrhaft innerlich aneignen und das ganze tiefe Empfinden, die Sicherlichkeit und Gewißheit von ihrer vollkommenen und höchsten Schönheit und Wahrheit in uns erfahren. In großen Linien zeichnet er den Entwicklungsgang, den Aufstieg von Friedrich dem Großen und Klopstock bis zur Vollendung in Goethe, und legt den Wert und die Bedeutung der Führer in ihren Besonderheiten dar." Julius Hart. Der Tag. 30. Mai 1909.

Heinrich von Kleist. Von Prof. Dr. H. Roetteken. 8°. 152 S. Mit einem Porträt. Geh. M. 1.— Geb. M. 1.25

„Eine treffliche, auf selbständiger Forschung ruhende Zusammenfassung unseres Wissens über Kleist wird hier geboten. Die knappen Analysen und ästhetischen Wertungen der Dichtungen enthalten eine Fülle des Anregenden; vorzüglich wird das echt Kleistische in den Gestalten des Dichters veranschaulicht und ein Begriff von seinen psychologischen und stilistischen Ausdrucksmitteln gegeben." F. D. Königsberger Allgem. Zeitung. 27. März 1908.

Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören.

Von Privatdozent Dr. Arnold Schering. 8°. 160 S. Broschiert M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

Auf wenigen Gebieten der Kunst herrscht heute auch in gebildeten Kreisen solche Unbildung, wie auf dem der Musik. Und doch ist es beinahe jedermann möglich, sich durch Selbsterziehung die Grundlagen musikalischen Verständnisses anzueignen. Die Wege hierzu will Verfasser dieses Buches aufzeigen. Er erörtert zunächst die Voraussetzungen, Grundlagen und Ziele der musikalischen Bildung unserer Zeit, zerlegt das Wesen des musikalischen Genusses in seine Bestandteile, sucht den Anteil des Gefühls- und Vorstellungsvermögens klarzulegen und regt auf diese Weise die bildungsfähigen Leser zu eigenem Nachdenken und gesteigerter Vertiefung in die Meisterwerke der Tonkunst an. So dürfte das Büchlein als Berater und Führer für alle Musikfreunde und als ein Beitrag zur praktischen Musikästhetik hochwillkommen sein.

Mozart.
Aus v. d. Pfordten.

Grundriß der Musikwissenschaft.

Von Prof. Dr. phil. et mus. Hugo Riemann. 8°. 160 Seiten. Gebunden Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Ein phänomenales Büchlein, auf 160 Seiten eine zusammenfassende, in bewunderungswürdiger Übersichtlichkeit aufgerollte Darstellung der gesamten Musikwissenschaft, eine Enzyklopädie von nie dagewesener Konzentration eines ungeheuren Stoff- und Ideengebietes! Der berühmte Leipziger Musikgelehrte . . . . behandelt in dieser seiner erstaunlichen Arbeit den ganzen Komplex von Wissenschaften, die dienend oder selbständig in ihrem Zusammenschluß die moderne Musikwissenschaft bilden; . . . Beiden, Musiker wie Musikfreund, kann Riemanns Grundriß der Musikwissenschaft als ein Buch von starkem Bildungswert nicht warm genug empfohlen werden." F. Pf.

Hamburger Nachrichten. Nr. 30. 1908.

„Riemann versteht es, wie kein anderer, in knappester Form ein anschauliches, allerdings nicht für oberflächliche Leser geeignetes Bild zu geben. Der Fachmann, der ja alle Erscheinungen des Leipziger Gelehrten kennt und ebenso auch alle seine Ansichten, findet in dem neuesten Büchelchen eine vortreffliche Nachschlagegelegenheit deren wertvollste die Literaturangabe zu den oben angeführten Materien ist."

J. U. Intern. Literatur u. Musikberichte. Nr. 13 u. 14. 15 Jahrg.

Mozart. Von Prof. Dr. Herm. Freih. von der Pfordten. 8°. 159 S. Mit einem Porträt des Künstlers v. Doris Stock. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Das Mozartbüchlein unterscheidet sich durch die lebendige und anschauliche Art, wie in ihm das Leben und Schaffen des göttlichen Mozart dargestellt wird, von vielen der in letzter Zeit erschienenen Musikermonographien aufs vorteilhafteste. Wenn der Verfasser in der Einleitung vielleicht nicht ganz mit Unrecht sagt, daß Mozart, infolge einer mangelnden Kenntnis des von ihm Geschaffenen, bei aller vermeintlichen Hochachtung schief und einseitig beurteilt wird, so ist gerade das vorliegende Werk geeignet, auf dem Wege zur richtigen Erkenntnis des Menschen und Künstlers Mozart ein sicherer Führer zu sein."

Allgem. Musikzeitung. 25. März 1909.

Beethoven. Von Prof. Dr. Herm. Freih. von der Pfordten. 8°. 151 Seiten. Mit einem Porträt des Künstlers von Prof. Stuck. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband. M. 1.25

„Ein treffliches Buch, das die Fach- und Sachkenntnis des geistreichen Autors glänzend dokumentiert. Dieser hat damit ein Werk geschaffen von einzigartiger Natur, indem er bei aller Fülle des Gebotenen doch nur anregt, sich mit dem großartigen „Beethoven-Material", sowohl dem biographischen, wissenschaftlichen und musikalischen, näher zu beschäftigen und damit der Oberflächlichkeit mancher Musikfreunde und Allwisser entgegenarbeitet. Wahrlich ein hervorragendes Verdienst, das nicht genug anzuerkennen ist." J. L. Musikal. Rundschau. 1. Okt 4. Jahrg.

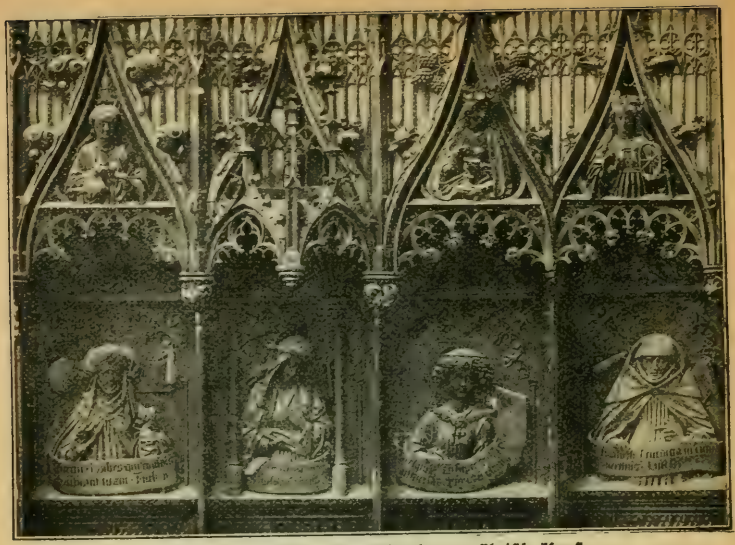
„Ein populär gehaltenes Buch über einen gewaltigen Stoff zu schreiben, ist nicht so leicht, wie vielleicht der Laie glaubt; um so mehr ist von der Pfordten zu beglückwünschen: es ist ihm gelungen, wirklich für Leser aus den verschiedensten Kreisen zu schreiben und dabei doch dem großen Stoff die Treue zu halten. Jeder Beethovenfreund, sowie jeder Freund der Kunst überhaupt kann seine helle Freude darüber haben."

Dr. Egon v. Komorzynski. Die Musik. 1. Aprilheft 1908.

Richard Wagner. Von Privatdoz. Dr. E. Schmitz. 8°. 150 S. mit einem Porträt. Geh. M. 1.— In Originalleinenbd. M. 1.25

„Die Absicht des Verfassers, in kurzen Zügen ein lebensvolles Bild von dem Wirken und Schaffen des großen Dichterkomponisten zu entwerfen, ist ihm voll und ganz gelungen. Noch mehr, eine Reihe psychologischer und historischer Momente, welche von entscheidender Bedeutung bei der Beurteilung Wagners und seiner Werke sind, treten neu hinzu und dienen als orientierende Fingerzeige für den beobachtenden Leser. In fünf Kapiteln zeigt der Verfasser Wagner als Musiker und großen Dramatiker, als Dichter und Komponist zugleich. Die Grundlage hierzu bieten ihm die Wagnerschen Werke. Möge dieses Büchlein der Popularisierung R. Wagners und seiner Kunst dienen."

Cäcilia. Nr. 11. 1909.



Chorstuhl in Ulm. Aus Vitzthum, Christl. Kunst.

Christliche Kunst. Von Superintendent R. Bürkner. 160 Seiten. Broschiert M. 1.— In Originalleinenbd. M. 1.25

„Eine knappe treffliche Einführung in die allgemeinen Fragen der christlichen Kunstentwicklung, beginnend mit dem Eindringen christlicher Ideen in die antike Kunst, bis zu den neuesten Schöpfungen eines Uhde, Thoma oder Klinger. Da Kunst und Christentum von den frühesten Anfängen als Bundesgenossen in immer neuen Formen an der Gestaltung vollen Menschentums und an der Veredlung des Menschengeschlechtes gewirkt haben, ist das Bändchen zugleich eine großzügige Einführung in die Kultur- und Geistesgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit." Anzeigen des Deutschen Pfarrerblattes. Nr. 1. 1911.

Christliche Kunst im Bilde. Von Prof. Dr. Georg Graf Vitzthum. 96 Tafeln mit ca. 180 Abbildungen und 64 Seiten Text. Broschiert M. 1.— In Originalband M. 1.25

Während das vorliegende Bändchen die allgemeinen Fragen der christlichen Kunstentwicklung darlegt, will dieser Atlas ihre hervorragendsten Kunstwerke selbst im Bilde vorführen und zeigen, wie vielseitig und verschieden das Christentum im Laufe der Zeit die Kunst für seine Zwecke verwandt hat zum Bau seiner Kirchen und Klöster, ihrer Ausschmückung mit Gemälden und Skulpturen, ihrer Ausstattung mit gottesdienstlichen Geräten (Altären, Kanzeln, Taufbecken, Reliquien-Schreine, Leuchter und Kelche), zur würdigen Kleidung der Geistlichen, zur Weihe der Gräber usw.

Bürgerkunde · Volkswirtschaftslehre

Politik. Von Prof. Dr. Fr. Stier-Somlo. 8°. 2. Aufl. 170 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„In großen Zügen, stets die historischen Zusammenhänge herausarbeitend, gibt es die Grundlinien einer wissenschaftlichen Politik und in fesselnder Weise ziehen am Leser die Grundprobleme der für jede politische Bildung unentbehrlichen Staatslehre vorüber . . . Alle unsere Zeit bewegenden politischen Ideen kommen zur Sprache." Comeniusblätter für Volkserziehung. 1. Heft. 16. Jahrg.

Einführung in d. Rechtswissenschaft. Von Prof. Dr. G. Radbruch. 8°. 135 S. m. 2 Portr. Geh. M. 1.— In Orgllbd. M. 1.25

„In einer Zeit, in der man mit Recht bürgerkundliche Kenntnisse zu einem wesentlichen Bestandteil unserer allgemeinen Bildung zählt, ist uns eine Einführung in die Rechtswissenschaft besonders willkommen . . . . Es würde zu weit führen, hier eingehend die Fülle der in diesem Buche enthaltenen Probleme aufzuzählen. Wir können nur wünschen, daß es von vielen gelesen wird."
Deutsche Beamtenzeitung. Nr. 2. 33. Jahrgang.

Unsere Gerichte und ihre Reform. Von Prof. Dr. W. Kisch. 8°. 171 Seiten. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Ein prächtiges Büchlein, das Wesen und Aufgabe unserer Gerichte gemeinverständlich darstellt und zu den Reformfragen in so trefflicher, überzeugender und sachlicher Weise Stellung nimmt, daß ich es im Interesse des Ansehens und deren Organe gerne jedem Deutschen in die Hand geben möchte." Das Recht. Nr. 11. 1908.

Die Deutsche Reichsverfassung. Von Geh. Rat Prof. Dr. Ph. Zorn. 8°. 126 S. Geh. M. 1.— In Origbd. M. 1.25

„Die vorliegende gemeinverständliche Schrift des hervorragenden Bonner Rechtsgelehrten macht den Leser in leichtfaßlicher klarer und prägnanter Darstellung mit dem Wesen der deutschen Reichsverfassung bekannt . . . Als willkommene Beigabe ist dem sehr zu empfehlenden, vom Verlage vorzüglich ausgestatteten und preiswerten Schriftchen ein kurzer Überblick über die Literatur des Reichsstaatsrechts angegliedert."
Literarisches Zentralblatt. Nr. 1. 1908.

Unsere Kolonien. Von Geh. Reg.-Rat Dr. H. Schnee, Vortragender Rat im Kolonialamt. 8°. 196 Seiten. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Der Leser findet hier vor allem das vom wirtschaftlichen Gesichtspunkt Wesentliche, auf amtliches Material gegründete Angaben über den gegenwärtigen Stand der Besiedelung und der Plantagenwirtschaft, des Bergbaues, des Handels und der Eingeborenenproduktion, des Eisenbahnbaues, der Finanzen und der Verwaltungsorganisation unserer Schutzgebiete."
Deutsches Kolonialblatt. Nr. 17. XIX. Jahrgang.

Die Haupttheorien der Volkswirtschaftslehre.

Von Prof. Dr. O. Spann. 8°. 140 S. Broschiert Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Ein kurzer Abriß der Volkswirtschaftslehre für alle, die nach wirtschaftspolitischer Erkenntnis streben. Beginnend mit den Lehren der Merkantilisten und Physiokraten führt uns Verfasser die großen, historisch bedeutsamen, nationalökonomischen Theorien bis auf unsere Tage in immer wechselnder Beleuchtung vor und zeigt uns ihre praktische Wirkung und Bedeutung.

Volkswirtschaft und Staat.

Von Prof. Dr. C. Kindermann. 8°. 128 S. Geheftet M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Mit Recht weist der Verfasser im Vorwort auf die Wichtigkeit des Verständnisses der Wechselwirkung zwischen Staat und Volkswirtschaft für unsere Allgemeinbildung hin. Sein Büchlein will vor allem über die verschiedene Stellung der Volkswirtschaft zum Staat im Laufe der Jahrhunderte orientieren. In seiner allgemein verständlichen klaren Darstellung gibt es einen Einblick in die Mitarbeit der Volkswirtschaft an staatlichen Zielen, vor allem im Etatswesen und in die Mitwirkung des Staates an der volkswirtschaftlichen Tätigkeit, und zwar seine direkte durch Eigenproduktion und seine indirekte durch allgemeines Ordnen und Pflegen und durch besondere Förderung einzelner Stände."

Deutsche Literaturzeitung. Nr. 15. 1909.

Die Großstadt und ihre sozialen Probleme.

Von Professor Dr. A. Weber. 8°. 148 Seiten. Geh. M. 1.— In Origbd. M. 1.25

„Eine interessante Einführung in die sozialen Probleme der Großstadt, deren Studium weiteren Kreisen nur empfohlen werden kann. In leicht lesbarer Form legt der Autor die kulturelle und soziale Bedeutung der modernen Großstadt dar und führt uns nach Betrachtung des Familienlebens, dessen sittlichen Wert er ins rechte Licht rückt, in die eigentlichen sozialen Probleme ein, in die Wohnungsfrage, das Verkehrsproblem, die Arbeitslosigkeit, die Armut und Armenfürsorge und endlich in die Volksbildung und Volksgeselligkeit."

Volkswirtschaftliche Blätter. 18. Dezember 1908.

Der Mittelstand und seine wirtschaftliche Lage.

Von Syndikus Dr. J. Wernicke. 8°. 122 S. Geh. M. 1.— In Origlbd. M. 1.25

„In einem kleinen handlichen Bändchen . . . führt uns der sachverständige Verfasser in fast alle Fragen des Mittelstandes ein, die in den politischen und wirtschaftlichen Tageskämpfen zur Debatte stehen. Theorie und Praxis kommen da gleichmäßig zu ihrem Rechte. Wer sich über Lage und Statistik des Mittelstandes, seine Forderungen, seine Zukunftsaussichten, seine Entwicklung zum neuen Mittelstand und zahlreiche andere wichtige Probleme unterrichten will, dem gibt dieses praktische Büchlein erwünschten Aufschluß. . . . ."

Whsn. Die Hilfe. 20. Dezember 1908.

Die Frauenbewegung in ihren modernen Problemen. Von Helene Lange. 8°. 141 S. Geh. M. 1.— Geb. M. 1.25

„Wer sich klar werden will über den organischen Zusammenhang der modernen Frauenbestrebungen, über die man so leicht, je nach zufälligen Erfahrungen, hier zustimmend, dort verdammend, urteilt, ohne sich zu vergegenwärtigen, daß eine die andere voraussetzt, eine mit der anderen in den gleichen letzten Ursachen zusammenfließt . . . der greife zu diesem inhaltsreichen, trefflich geschriebenen Buche." Elisabeth Gnauck-Kühne. Soziale Kultur. Dez. 1907.

Soziale Säuglings- und Jugendfürsorge. Von Priv.-Doz. Dr. A. Uffenheimer. 8°. 172 S. In Orgb. M. 1.25

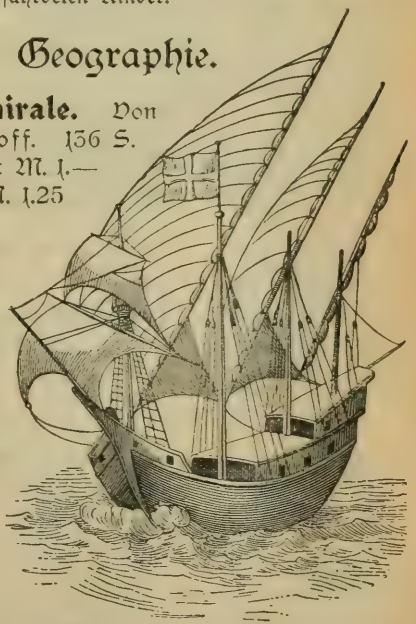
Das Büchlein behandelt den Stoff nicht nur vom medizinischen, sondern auch juristischen und nationalökonomischen Standpunkt. Alle für unser Volkswohl wichtigen Probleme kommen zur Sprache: Mutterschutz und Säuglingsernährung, Krippen und Säuglingsheime, die Stellung der unehelichen Kinder und ihre Erziehung, Armen- und Waisenpflege, Erziehungs- und Heilstätten, die Erziehung der körperlich und geistig minderwertigen, sowie der gefährdeten Kinder.

Geschichte und Geographie.

Seehelden und Admirale. Von Vize-Admiral H. Kirchhoff. 136 S. mit 6 Tafeln. Broschiert M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Dies Bändchen verfolgt in der glücklichsten Weise einen doppelten Zweck. Es erzählt uns die höchst spannenden und abenteuerreichen Lebensschicksale großer Männer, Schilderungen von hohem, biographischem Reize, und gibt in seiner Gesamtheit zugleich eine Entwicklungsgeschichte der Flotte von den Trieren der Griechen bis zu den Panzerschiffen der Gegenwart. 16 Seehelden hat der Verfasser als Repräsentanten der verschiedenen Entwicklungsstufen herausgegriffen."

Berliner Tageblatt. 4. Febr. 1911.



Karavelle des 14. Jahrhunderts. Aus Kirchhoff.

Der Kampf um die Herrschaft im Mittelmeer.

Von Priv.-Doz. Dr. P. Herre. 180 S. Geh. M. 1.— In Origb. 1.25

„Aus diesem Überblick wird klar, daß der Verfasser den Anforderungen einer übersichtlichen Anordnung des Stoffes und einer gleichmäßigen Berücksichtigung der wesentlichen Entwicklungsmomente vollauf gerecht geworden ist. In letzterer Hinsicht hat er neben der politischen überall auch die kommerzielle Entwicklung geschildert, wie er auch die Rassen- und Kulturprobleme ins rechte Licht zu setzen verstanden hat."

Deutsche Literaturzeitung. Nr. 31. 1909.

Die babylonische Geisteskultur in ihren Beziehungen zur Kulturentwicklung d. Menschheit.

Von Prof. Dr. H. Winckler. 8°. 156 Seiten. Geheftet Mark 1.— Gebunden Mark 1.25

„Das kleine Werk behandelt die Fülle von Material, wie wir es nunmehr zur altorientalischen Weltanschauungslehre besitzen, in übersichtlicher und zugleich fesselnder Weise; es wird jedem Leser, der sich für diese Fragen zu interessieren begonnen hat, ungemein nützlich werden."

C. N. Norddeutsche allgem. Zeitung. Nr. 287. 1908.

Die Indogermanen.

Von Prof. Dr. O. Schrader. 160 S. mit zahlreichen Abbildungen auf Tafeln. Broschiert M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

Eine gemeinverständliche Zusammenfassung der wissenschaftlichen Ergebnisse auf dem Gebiete der indogermanischen Altertumskunde, die das Gesellschaftsleben, das Recht, die Sitte, die Religion der Völker unseres Sprachstammes behandelt. Das fesselnd geschriebene Büchlein wird jedermann willkommen sein, um so mehr, als Professor Schrader eine Reihe selbst dem Fachmann neuer sprachlicher und sachlicher Beobachtungen in seine Darstellung verpflochten hat.

Von der mykenischen Kriegervase. Aus Lichtenberg.

Die ägäische Kultur.

Von Prof. Dr. R. von Lichtenberg. 8°. 160 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Broschiert M. 1.— In Originalband M. 1.25

Die materielle und geistige Kultur der alten Ägäer, der Bewohner von Troja, Mykenä, Kreta und all der anderen interessanten Stätten, die uns die Ausgrabungen Schliemanns und Dörpfelds in den letzten Jahrzehnten erschlossen, schildert uns dies Büchlein an Hand eines reichen Abbildungsmaterials, legt ihre Wurzeln bloß, zeigt ihr Eindringen in die hellenische Welt und ihre Weiterwirkung auf die anderen Kulturen des Mittelmeeres.

Griechische Kultur im Bilde. Von Dr. Hans Lamer. 96 Tafeln u. 64 Seiten Text. Broschiert M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

Ein kunsthistorischer Atlas für alle Freunde der Antike und solche, die es werden wollen. Der Herausgeber führt uns an Hand eines reichen anschaulichen Materials die verschiedenen Äußerungen griechischer Kultur im Bilde vor und zeigt uns an Hand einer Fülle größtenteils wenig bekannter, zum Teil ganz neuer Abbildungen griechisches Leben und Schaffen von den ältesten Zeiten bis zum Ende der hellenistischen Zeit und weist auf die zahlreichen Verbindungsfäden hin, die uns noch heute mit dem Griechentum verbinden.

Weibliches Porträt auf Holz gemalt. Aus Lamer, Griech. Kultur.

Vom Griechentum zum Christentum. Von Prof. Dr. A. Bauer. 8°. 160 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

Immer deutlicher erkennt man die großen Zusammenhänge, die zwischen der hellenistischen Welt, in ihrer äußeren Erscheinung und ihrer inneren Struktur, und der Gegenwart bestehen. Sie aufzuzeigen ist die interessante Aufgabe vorliegenden Buches, das in 7 Kapiteln behandelt:

1. Hellenisch und Hellenistisch. 2. Der hellenische Staat. 3. Der hellenistische Staat. 4. Die göttliche Verehrung Alexander des Großen, die hellenistischen Herrscherkulte. 5. Der Übergang hellenistischer Religionsanschauungen und des Herrscherkultes ins römische Reich. 6. Die Evangelien als historische Quellen. 7. Hellenistische Religion in den Evangelien.

Römische Kultur im Bilde. Herausgegeb. und mit Erläuterungen versehen von Oberlehrer Dr. H. Lamer. 175 Abb. auf 96 Taf. u. 64 S. Text. Brosch. M. 1.— In Originalbd. M. 1.25

„Das Büchlein von Lamer, das bei seinem geringen Umfang so trefflich einen Begriff von der Stärke dieser Kultur vermittelt, sei daher bestens empfohlen. Herausgeber und Verleger haben zu wohlfeilem Preise hier geradezu ein kleines Musterwerk geschaffen."

Dr. E. Becker. Reichsbote. Nr. 220. 1910.

Römischer Fleischerladen. Aus Lamer.

Zur Kulturgeschichte Roms. Von Professor Dr Th. Birt. 164 Seiten. 8°. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Birt ist nicht nur ein gründlicher Kenner der Antike, sondern auch ein glänzender Schriftsteller. Farbenprächtige, lebensdurchpulste Bilder zaubert er vor unser geistiges Auge. Wir durchwandern mit ihm die Straßen des alten Roms, bewundern die privaten und öffentlichen Bauten und beobachten im Gewühl die vorbeiflutende Menge."

Vossische Zeitung. 10. Juli 1909.

Das alte Rom. Sein Werden, Blühen und Vergehen. Von Professor Dr. E. Diehl. 126 S. Mit zahlreichen Abbildungen und 4 Karten. Geheftet M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Rom seit der Völkerwanderung das magische Ziel und die Sehnsucht des Deutschen, die ewige Stadt, die einst die Welt beherrschte, ihr ist dieses wertvolle Büchlein gewidmet. Ihr Werden, Blühen und Vergehen von seinen ersten Anfängen bis zum Ende des weströmischen Reiches lernen wir hier kennen an Hand einer klaren Darstellung, unterstützt von Bildern und Karten."

Dresdner Anzeiger. Nr. 341. 1909.

Mohammed und die Seinen. Von Prof. Dr. H. Reckendorf. 8°. 138 S. Geheftet M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Unter den in jüngster Zeit sich mit erfreulichem Fortschritt mehrenden Darstellungen der islamischen Anfänge für weitere Kreise nimmt dieses Buch eine ganz hervorragende und besondere Stelle ein."

A. Geyer, Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes. Bd. XXI.

Die Kultur der Araber. Von Prof. Dr. H. Hell. 8°. 154 Seiten. Mit 2 Tafeln und zahlreichen Abbildungen. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Diese kurz und straff zusammengefaßte Darstellung, die trotzdem anschaulich und lebendig zu schildern weiß, darf mit großer Freude willkommen geheißen werden. . . . So lohnt es sich in der Tat, sich hier in die Vergangenheit zu versetzen, und der Verfasser hat es trefflich verstanden, uns durch Wort und Bild immer neue Seiten dieser Kultur zu erschließen. Man schließt das Buch nicht, ohne ganz neue Aufklärungen über das Wesen der Gesamtkultur erhalten zu haben, und darf dem Autor auch deshalb dankbar sein, weil die Araber doch vielleicht in ferner Zukunft noch einmal wieder eine hervorragende Rolle spielen werden."

J. K. Hamburger Nachrichten. 6. Febr. 1910.

Grundzüge der Deutschen Altertumskunde. Von Prof. Dr. H. Fischer. 8°. 143 Seiten. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Wer künftig sich darüber unterrichten will, welches die Hauptfragen sind, die die deutsche Altertumskunde zu beantworten hat, welche verschiedene Umfragen dabei zu berücksichtigen sind, der greife zu Fischers Büchlein. Er wird hier seine Wünsche erfüllen können. Mit diesen Worten ist dem Buche eine Empfehlung erteilt, die man in der Tat sonst keinem anderen Werke der gesamten wissenschaftlichen und populären Literatur auf dem Gebiete der deutschen Altertumskunde zuteil werden lassen kann. Fischer hat Recht, wenn er in dem Vorwort betont, daß es eine andere Darstellung des ganzen Gegenstandes zurzeit nicht gibt."

Prof. Dr. Lauffer. Frankf. Ztg. Nr. 107. 1909.

Kulturgeschichte der Deutschen. Von Prof. Dr. Steinhausen. Bd. I Kulturgeschichte der Deutschen im Mittelalter. 183 S. Bd. II Kulturgeschichte der Deutschen in der Neuzeit. In Vorbereitung. Je brosch. M. 1.— In Orgllbd. M. 1.25.

Nur wer wie Steinhausen durch jahrzehntelange Arbeit das gesamte Gebiet der deutschen Kulturgeschichte beherrscht, konnte den Versuch wagen, im Rahmen zweier Bändchen der Sammlung dieses ungeheuere Gebiet zu bewältigen. Unter steter Betonung der deutschen Eigenart faßt Verfasser in erster Linie das Verhältnis von Kultur und Volkstum ins Auge und zeigt uns, wie einerseits die nationale Eigenart, das bodenständige Volkstum mit seinen Anlagen, Trieben und alten Kulturtraditionen und andererseits die mit allen Mitteln zum Siege strebende Weltkultur gekämpft und unsere heutigen kulturellen Verhältnisse geschaffen haben.

Eiszeit und Urgeschichte des Menschen. Von Prof. Dr. J. Pohlig. 8°. 150 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Ein Bild der prähistorischen Eiszeit stellt der Verfasser vor unserm Geist auf, wie es kürzer und einleuchtender dem Laien wohl selten geboten wurde. . . . Einfach im Stil und doch anregend genug, um selbst Menschen, die sich auf diesem Gebiete der Wissenschaft fremd und unbehaglich fühlen, fesseln zu können." N. M. Natur u. Haus. 16. Jahrg. 14. H.

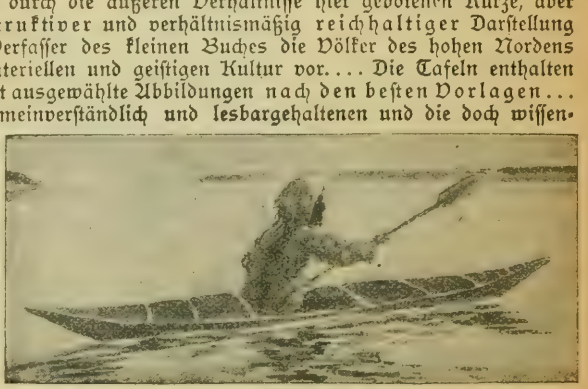
Die Alpen. Von Privatdozent Dr. F. Machaček. 8°. 151 Seiten mit zahlreichen Profilen und typischen Landschaftsbildern. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Der Verfasser des Werkchens hat es in ausgezeichneter Weise verstanden, auch den Nichtfachmann in die verwickelte Tektonik des Alpengebirges einzuführen. Nach einer topographischen Beschreibung des Alpengebietes folgt in übersichtlicher Darstellung eine Würdigung der Klimamodifikationen. Ihr schließt sich sachlich unmittelbar ein Abschnitt über Wasser und Eis in den Alpen an. Auch das Pflanzenkleid der Alpen, mit den verschiedenen Höhengrenzen der Vegetationselemente zeigt deutliche Abhängigkeit vom Höhenklima. Das letzte Kapitel des Buches ist dem Menschen in den Alpen und der wirtschaftlichen Abhängigkeit desselben von der umgebenden Natur gewidmet. . . . . Das Buch kann jedem Freunde unseres Hochgebirges auf wärmste empfohlen werden." E. Werth. Zeitschr. der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin. Nr. 1. 1909.

Die Polarvölker. Von Dr. H. Byhan, Abteilungsvorstand am Museum für Völkerkunde, Hamburg. 8°. 148 Seiten mit ca. 200 Abb., 2 Karten. Geh. M. 1.— In Orig.-Bd. M. 1.25

„Mit der durch die äußeren Verhältnisse hier gebotenen Kürze, aber doch in instruktiver und verhältnismäßig reichhaltiger Darstellung führt der Verfasser des kleinen Buches die Völker des hohen Nordens in ihrer materiellen und geistigen Kultur vor. . . . Die Tafeln enthalten etwa 200 gut ausgewählte Abbildungen nach den besten Vorlagen . . . Solche allgemeinverständlich und lesbargehaltenen und die doch wissenschaftliche Verläßlichkeit wahrenden Schriften wie diese können der Völkerkunde nur nützlich sein."

Globus. Nr. 22. Bd. XCVI.



Einbaum, Jenissejer. Aus Byhan.

Anleitung zu zoologischen Beobachtungen. Von Prof. Dr. F. Dahl. 8°. 160 S. m. zahlr. Abb. Geh. M. 1.— Origbd. M. 1.25

Das Büchlein will den gebildeten Laien zu einer planmäßigen Beobachtung der Tierwelt anleiten, indem es ihn in die wichtigsten hierzu geeigneten Methoden einführt und ihre Anwendung in der Praxis zeigt. Es ist ein unentbehrlicher Ratgeber für jeden Naturfreund!

Der Tierkörper. Seine Form u. sein Bau unter dem Einfluß der äußeren Daseinsbedingungen. Von Privatdoz. Dr. Eugen Neresheimer. 8°. 140 S. m. zahlr. Abb. u. 8 Taf. Geh. M. 1.— Orgllb. 1.25

Kaempfferia Kaempferi. Die Riesenkrabbe. Aus Neresheimer.

„Der Verfasser gibt nicht etwa eine trockene systematische Aufzählung und Beschreibung der verschiedenen Tierformen, sondern sein Streben geht dahin, diese seinen Lesern aus ihrer Entwicklungs- und Lebensgeschichte zu erklären, zu zeigen, welchen Einfluß die umgebende Welt auf deren Bau ausgeübt, und welche Beziehungen sich daraus zwischen Tier zu Tier, zu den Pflanzen und der übrigen lebenden und nicht belebten Natur ergeben müssen." Aus der Heimat. Heft 5. 1909.

Die Säugetiere Deutschlands. Von Privatdozent Dr. Hennings. 8°. 174 Seiten mit zahlr. Abbildungen und 1 Tafel. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Diese Eigenschaften zu würdigen, scheint uns der Verfasser des vorliegenden Büchleins besonders berufen zu sein, denn er vereint die ganz gediegenen Kenntnisse des Zoologen mit dem liebevollen Blicke des Naturfreundes, der ein rein ideelles Interesse hat an der Erhaltung unserer Tierwelt, er unterläßt es aber daneben nicht, stets auch deren wirtschaftliche Bedeutung voll zu würdigen. So sind die in unserem Bändchen gegebenen Schilderungen nicht etwa trockene zoologische Beschreibungen, sondern aus dem vollen Leben geschöpfte Naturbilder, die in gleicher Weise den Forscher wie Laien, den Jäger wie den Naturfreund fesseln werden." Forst- und Jagdzeitung. Nr. 8. 9. Jahrgang.

Anleitung zur Beobachtung der Vogelwelt.

Von Privatdozent Dr. Zimmer. 8°. Mit zahlreichen Abbildungen. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

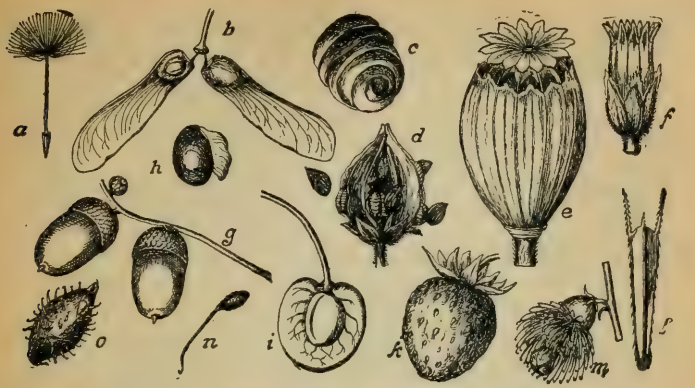
Das Büchlein enthält zum großen Teile in erweiterter Form die Winke, die der Verfasser alljährlich seinen Schülern auf den ornithologischen Exkursionen gibt. Wie es aus der Praxis heraus geschrieben ist, so ist es auch für die Praxis bestimmt: Es soll kein Kompendium der Ornithologie sein, sondern Anleitung für den praktischen Beobachter draußen in Wald und Feld bieten. Der Verfasser hofft, daß das Büchlein nicht allein als Anleitung, sondern auch als Anregung zum Beobachten unserer Vogelwelt gute Dienste leistet.

Tier- und Pflanzenleben des Meeres.

Von Prof. Dr. A. Nathansohn. 8°. 134 S. mit 1 farb. u. 2 schwarzen Tafeln sowie zahlr. Abb. Geh. M. 1.— In Orig.Bd. M. 1.25

Dies Buch gibt eine übersichtliche Darstellung des reichen Lebens, das alle Schichten des Meeres von seiner Oberfläche bis hinab zu den größten Tiefen bevölkert. Es werden hier dem Leser die Arbeitsmethoden und Forschungsergebnisse der modernen Ozeanographie vorgeführt, die bestrebt ist, die Kette von Beziehungen klar zu legen, welche die unscheinbarsten Veränderungen des Wassers mit den Lebensäußerungen der höchstorganisierten Seetiere verbindet, und die damit in das praktische Leben übergreift, indem sie auch die Fische zum Gegenstand ihrer Forschungen macht, ein Erzeugnis des Meeres, das manchem Lande Ersatz für die Unfruchtbarkeit des Bodens gibt. Bei dem ständig steigenden Interesse für alle Fragen der Meeresbiologie wird das reich illustrierte Bändchen sicher allen Naturfreunden willkommen sein.

Leuchtende Fische. Aus Nathansohn, Tier- und Pflanzenleben des Meeres.



Verbreitungsmittel der Früchte und Samen. Aus Rosen.

Das Schmarotzertum im Tierreich und seine Bedeutung für die Artbildung. Von Prof. Dr. L. v. Graff. 8°. 136 S. mit zahlreichen Abb. Geh. M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Der schon vielfach behandelte Stoff findet hier von einem Meister wissenschaftlicher Forschung eine ausgezeichnete klare Darstellung, wobei besonders die allgemeinen Fragen, soweit es der beschränkte Umfang gestattet, eingehend berücksichtigt werden."

Prof. Dr. R. Hesse (Tübingen). Monatsheft f. d. nat. Unterr. 1908. Nr. 6.

Pflanzengeographie. Von Prof. Dr. P. Graebner. 8°. 160 S. mit zahlr. Abb. Geheftet M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Mit einer wahren Kunstfertigkeit sind hier auf dem so engbegrenzten Raum die Pflanzengeographie und die ihr innigst verknüpfte Formationsbiologie untergebracht worden. Jetzt ist jedem Menschen hinreichende Gelegenheit gegeben, sich in Kürze über das in Rede stehende Gebiet zu orientieren." E. Roth. Halle. Globus. Nr. 4. Bd. XXVII.

Anleitung zur Beobachtung der Pflanzenwelt. Von Prof. Dr. F. Rosen. 8°. 161 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Dieses Buch begnügt sich nicht damit, dem Leser eine Reihe von Winken und Rezepten zur Beobachtung der einzelnen Pflanzen oder Pflanzenfamilien zu geben, sondern es stellt sich das schöne Ziel, den Naturfreund die Pflanzen verstehen zu lehren in ihrem Kampf ums Dasein und ihrer Stellung im Ganzen der belebten Natur. Die Darstellung ist stets vom biologischen Gesichtspunkt beherrscht."

Kosmos. 3. Heft. 1910.

Befruchtung und Vererbung im Pflanzenreiche.

Von Professor Dr. Giesenhagen. 8°. 136 S. mit zahlr. Abbild.

Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Der Verfasser hat es mit Erfolg versucht, ein tieferes Verständnis für das Entwicklungsproblem im Pflanzenreiche in seinem Zusammenhange mit der Befruchtung und Vererbung zu wecken . . . Die Art der Darstellung wird das mit guten Abbildungen versehene Buch jedem für Naturwissenschaft Interessierten zu einer angenehmen Lektüre machen."

Fühlings Landwirtschaftl. Zeitung. Nr. 20. 1908.

Phanerogamen (Blütenpflanzen).

Von Prof. Dr. E. Gilg u. Dr. Muschler. 172 S. m. zahlr. Abb. Geh. M. 1.— In Origllb. 1.25

„Wer dies 172 Seiten starke Bändchen gelesen, wird den beiden Verfassern volle Anerkennung zollen müssen, daß sie es verstanden, auf so beschränktem Raume das gewaltige Gebiet der Phanerogamen so übersichtlich und erschöpfend zu behandeln. Auf eine kurze Einleitung über die wesentlichsten Gesichtspunkte der modernen Pflanzenkunde, die Geschlechtsverhältnisse, Befruchtung, Frucht und Samenbildung bei den Blütenpflanzen folgt die Schilderung der bedeutendsten Familien des Pflanzenreiches nicht nur der einheimischen Flora, sondern aus allen Gebieten der Erde, soweit es sich um Nutz- oder Arzneigewächse handelt . . . Da auch die Zierpflanzen berücksichtigt sind, eignet sich das Werkchen insbesondere auch für Gärtner und Blumenliebhaber jeder Art."

Deutsche Gärtner-Zeitung. Nr. 12. 7. Jahrgang.

Kryptogamen (Algen, Pilze, Flechten, Moose und Farnpflanzen).

Prof. Dr. Möbius. 168 S. m. zahlr. Abb. Geh. M. 1.— Geb. M. 1.25

„Dieser Aufgabe hat sich der Verfasser in anerkennenswerter Weise unterzogen. Was er auf den 168 Seiten des Buches bietet, gibt nicht nur einen guten Überblick über das ausgedehnte Gebiet der Kryptogamenkunde, sondern ermöglicht dem Laien auch, sich in einem kleineren Gebiet die ersten Kenntnisse anzueignen, auf Grund deren er dann mit Hilfe von ausführlicheren Lehrbüchern sich weiter einarbeiten kann."

G. Lindau. Deutsche Literaturzeitung. 10. Juli 1909.

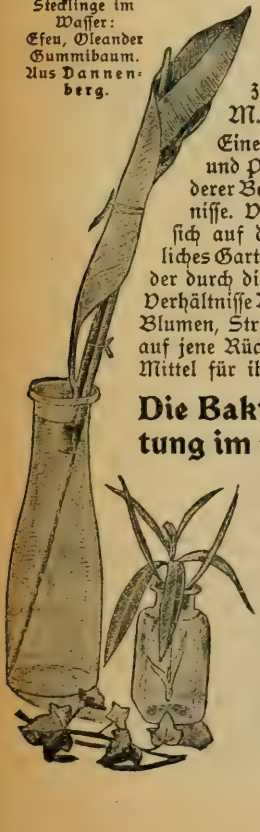
Die Blüten der Nadelholzgewächse. Aus Giesenhagen, Befruchtung und Vererbung.

Zimmer- und Balkonpflanzen.

Von Paul Dannenberg, städtischer Garteninspektor. 2. Aufl. 166 S. mit zahlr. Abb. und 1 Tafel. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Nicht der Naturwissenschaftler, sondern der praktische Gärtner ergreift das Wort und lehrt uns seine Kunstgriffe und Handfertigkeiten. Aber der Verfasser ist auch der ästhetisch gebildete Züchter, dem es nicht auf die Erzielung botanisch merkwürdiger oder seltener Zuchterfolge ankommt, sondern der immer wieder betont, daß die Blumenpflege ein Stück Kultur unserer Wohnung im Innern wie nach außen darstelle. Das Buch sei jedem Blumenliebhaber angelegentlichst empfohlen."

Pädagog. Reform. 24. Febr. 1909.



Stecklinge im Wasser: Efeu, Oleander Gummibaum. Aus Dannenberg.

Unser Garten.

Von Garteninspektor Fritz Zahn. Mit zahlreichen Abbildungen. Brosch. M. 1.— In Origllbd. M. 1.25

Eine Anleitung zur Anlage, Unterhaltung und Pflege unserer Ziergärten unter besonderer Berücksichtigung der städtischen Verhältnisse. Verfasser will dem Laien behilflich sein, sich auf dem kleinsten Grundstück ein behagliches Gartenheim zu schaffen und gibt auf Grund der durch die Größe, Lage und Form gegebenen Verhältnisse Ratschläge für die Bepflanzung durch Blumen, Sträucher und Bäume, wobei er auch auf jene Rücksicht nimmt, denen nur beschränkte Mittel für ihr Gärtchen zur Verfügung stehen.

Mit Wattebausch geschlossenes Reagenzröhrchen, in welchem sich etwas schräg erstarrte Nährgelatine befindet. Aus Miehe, Bakterien.

Die Bakterien und ihre Bedeutung im praktischen Leben.

Von Professor Dr. H. Miehe. 8°. 146 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geh. M. 1.— In Originalleinenbd. M. 1.25

„Es ist daher dem Buch Verbreitung zu wünschen, namentlich ist es Landwirten, ferner den Nahrungsmittelgewerbetreibenden, Hausfrauen und Müttern, sowie Lehrern sehr zu empfehlen; auch dürfte es sich als Unterlage zu Vorträgen in Fortbildungs- und ähnlichen Schulen vortrefflich eignen. Die Zeichnungen sind klar und deutlich, und trotz der guten Ausstattung ist der Preis billig."

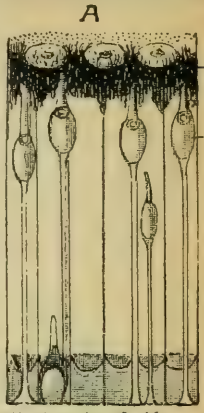
Literarisches Zentralblatt für Deutschland. Nr. 8. 1909.

Gesundheitslehre

Lebensfragen. Der Stoffwechsel in der Natur. Von Prof. Dr. F. B. Ahrens. 8°. 159 Seiten mit Abbildungen. Geheftet M. 1.— Gebunden M. 1.25

„Wissenschaftlich und populär zugleich zu schreiben ist eine Kunst, die nicht vielen gegeben ist. Ahrens hat sich als ein Meister auf diesem Gebiete erwiesen. Auch die vorliegende Schrift zeigt die vielen Vorzüge seiner klaren Darstellung und pädagogischen Umsicht. Ohne besondere Kenntnisse vorauszusetzen, behandelt er die chemischen Erscheinungen des Stoffwechsels und beschreibt die Eigenschaften, Bildung und Darstellung unserer Nahrungs- und Genußmittel. Das Buch kann aufs beste empfohlen werden."

Chemiker-Zeitung 1908. 28. März.



Netzhaut des Froschauges. Aus Mangold.

Der menschliche Organismus und seine Gesunderhaltung. Von Oberstabsarzt und Privatdozent Dr. A. Menzer. 160 S. mit zahlreichen Abb. Geh. M. 1.— In Originalbd. M. 1.25

„Ein solcher treuer Ratgeber ist das vorliegende Büchlein. In meisterhaft klarer Darstellung, durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, gibt es seinen Lesern zunächst einen tiefen Einblick in den Aufbau und die Leistungen des menschlichen Körpers..... Nachdem wir auf diese Weise den menschlichen Organismus kennen gelernt haben, werden wir in einem weiteren Kapitel in die Krankheitsursachen und ihre Verhütung eingeführt, wobei besonders die allgemeine Hygiene der Lebensweise erörtert werden.... All diese Ausführungen aber sind für unser Wohl von grundlegender Bedeutung, daß wir das Büchlein in jedem Hause wissen möchten."

Natur und Kultur. 15. Juni 1909.

Das Nervensystem und die Schädlichkeiten des täglichen Lebens. Von Professor Dr. P. Schuster. 8°. 137 Seiten mit zahlreichen Abbild. Geheftet M. 1.— In Originalbd. M. 1.25

„Das vorliegende Büchlein enthält sechs ausgezeichnete klare Vorträge.... Es behandelt nach einem Überblick über den Bau und die Funktionen des Nervensystems die Schädlichkeiten, die dasselbe treffen können, ferner die Wirkung der Gifte, insbesondere des Tabaks, des Alkohols und des Morphiums, die Bedeutung der Anfälle für das Nervensystem, die Einwirkung geistiger Vorgänge auf körperliche Funktionen und schließlich die Folgen der geistigen Überanstrengung."

Literarisches Zentralblatt für Deutschland. Nr. 12. 1909.

Unsere Sinnesorgane und ihre Funktionen. Von Privatdozent Dr. med. et phil. Ernst Mangold. 8°. 155 S. m. zahlr. Abbildungen. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Was der Verfasser am Schlusse seiner Vorrede als Wunsch ausspricht, daß es seiner Darstellung gelingen möge, in recht vielen ihrer Leser ein tieferes Interesse für die Werkzeuge unserer Seele und ihrer Funktionen zu erwecken, ist ihm im vollen Maße geglückt. Die Anatomie und Physiologie der einzelnen Organe, die wichtigsten Theorien über die Wirkung der Reize auf die peripherischen Teile und über die Umsetzung dieser Reize in Empfindungen in den zentralen Sinnesorganen werden in ausgezeichnet übersichtlicher und klarer Weise vorgeführt."

Konrad Höller. Pädagog. Reform. Nr. 32. 33. Jahrgang.

Leib und Seele. Von Prof. Dr. H. Boruttau. 128 S. mit zahlr. Abb. Broschiert M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

Das Bändchen bedeutet eine Ergänzung des Schusterschen und Mangoldschen Buches auf der einen und des Dyroffschen (S. 6) auf der anderen Seite. Es sind die Haupttatsachen der Nervenphysiologie, die der Verfasser uns mitteilt, sowie eine Fülle von Beobachtungen und Lehren aus der physiologischen Psychologie, die im letzten Abschnitte durch Erörterungen über das Verhältnis vom Physischen und Psychischen abgeschlossen werden.

Die Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung. Von Privatdoz. Dr. W. Rosenthal. 168 S. m. zahlr. Abbild. u. Diagrammen. Geheftet M. 1.— In Originalleinenbd. M. 1.25

„Da die Beteiligung im Kampfe gegen die Volksseuchen Pflicht eines jeden ist, und hierbei die Kenntnis von der Natur jener Menschenvernichter eine Notwendigkeit bildet, so darf man ein populäres Werk wie das vorliegende, welches in allgemeinverständlicher, sachkundiger und eindringlicher Form „die Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung" behandelt, mit Freude begrüßen und mit Recht empfehlen."

Zeitschrift f. physikalische u. diätetische Therapie. 6. Heft, 13. Band.

Die moderne Chirurgie für gebildete Laien. Von Geheimrat Prof. Dr. H. Tillmanns. 8°. 160 S. m. 78 Abb. u. 1 farb. Tafel. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Ein Buch wie das vorliegende kann der Anerkennung der Ärzte wie der Laien in gleichem Maße sicher sein. Es enthält genau so viel, als ein gebildeter Laie von dem gegenwärtigen Stand der Chirurgie wissen muß und soll, und es kann, wenn die darin enthaltenen Lehren auf fruchtbaren Boden fallen, dem Kranken nur Nutzen stiften."

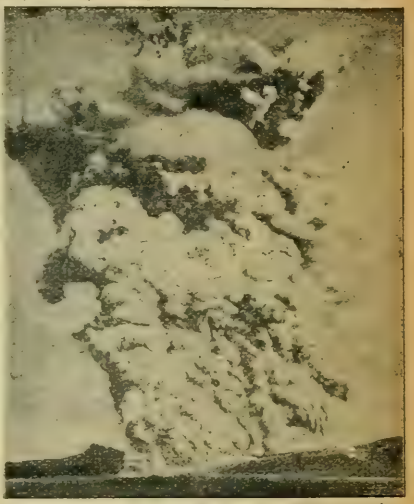
Berliner klinische Wochenschrift. 1908. 3. Mai.

Die vulkanischen Gewalten der Erde und ihre Erscheinungen.

Von Geheimrat Prof. Dr. H. Haas. 8°. 146 Seiten mit zahlr. Abbildungen. Geh. M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„In trefflicher Weise und unter Berücksichtigung der neuesten Literatur führt vorliegendes Büchlein den Leser in das Verständnis der vulkanischen Erscheinungen ein . . . Möge das Büchlein einen recht zahlreichen Leserkreis finden."

K. Sapper.
Petermanns Mitteilg. H. VII. 1909.



Ausbruch einer Glutwolke aus dem Mont Pelé.
Aus Haas, Vulkanische Gewalten.

Das Wetter und seine Bedeutung auf das praktische Leben.

Von Prof. Dr. C. Kassner. 8°. 154 Seiten mit zahlr. Abbild. und Karten. Geh. M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

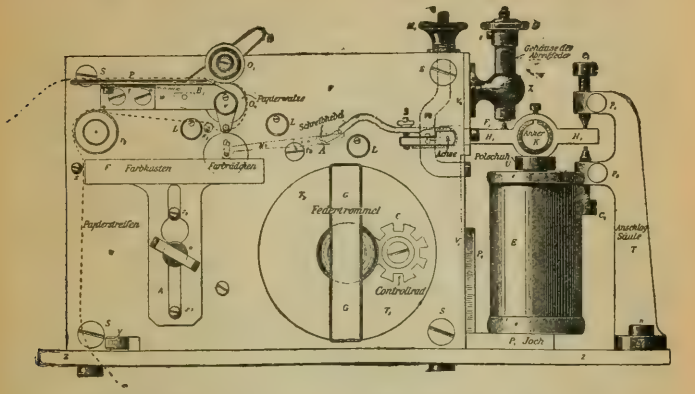
„Die keine Schrift ist in klar fließender Sprache geschrieben, und der Inhalt bietet mehr als der Titel verspricht. Es werden nicht nur Naturgesetze, auf denen sich die Witterungskunde als Wissenschaft aufbaut, sachgemäß durchgenommen, sondern es wird auch gezeigt, wie sich die Wetterkunde als Zweig der Meteorologie historisch entwickelt hat und welchen großen Wert sorgfältige Aufzeichnungen über den Verlauf der Witterung für das öffentliche und private Leben besitzen . . . Da man oft noch sehr irrtümlichen Auffassungen über den Wert der Witterungskunde begegnet, so ist dem kleinen inhaltreichen Werke größte Verbreitung zu wünschen."

Naturwissenschaftliche Rundschau Nr. 50. XXIII. Jahrgang.

Das Reich der Wolken und der Niederschläge.

Von Prof. Dr. C. Kassner. 8°. 160 Seiten mit zahlr. Abb. u. 6 Tafeln. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenbd. Mark 1.25

„Wie durch Verdunstung Wasserdämpfe in die Atmsphäre gelangen, wie die Luftfeuchtigkeit gemessen wird, wie die Bildung von Nebel und Wolken vor sich geht, davon handelt der erste Teil. Mit der Niederschlagsbildung befaßt sich der zweite. Wir haben es sonach mit einem Buche zu tun, das dem Laien wie dem Fachmann in gleicher Weise Belehrung bringen wird." Sächs. Landwirtsch. Zeitschr. Nr. 28. 1909.



Morseapparat. Aus Hamacher, Telegraphie und Telephonie.

Die Elektrizität als Licht- und Kraftquelle. Von Privatdozent Dr. P. Eversheim. 8°. 129 S. mit zahlreichen Abbildungen. Geh. M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

„Heute ist das Verwendungsgebiet der Elektrizität ein so außerordentlich ausgedehntes, daß wohl ein jeder mehr oder weniger mit ihr in Berührung kommt. Deshalb kann man es nur dankbar begrüßen, wenn auch dem Laien durch ein so klar geschriebenes Büchlein ein Einblick eröffnet wird und in großen Zügen die Grundbegriffe der Elektrotechnik dargelegt werden .... Die sorgfältig gezeichneten Abbildungen beleben die Darstellung." Elektrotechnische Zeitschrift. Heft 7. 1907.

Hörbare, Sichtbare, Elektrische und Röntgenstrahlen. Von Geh. Rat Prof. Dr. Fr. Neesen. 8°. 132 S. mit zahlreichen Abb. Geh. M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

„Ein vortrefflicher Führer ist das vorliegende Büchlein. In vorbildlich klarer Sprache, von leichterem zu schwerem ansteigend, werden nach einem mehr einleitenden Kapitel über die Wellen in vier weiteren Abschnitten die verschiedenen, im Titel des Werkchens angegebenen Strahlenarten behandelt, die hörbaren, sichtbaren, elektrischen Strahlen und die Strahlen ohne Wellen. Wir werden jeweils mit den wichtigsten Erscheinungen und Hypothesen des betreffenden Gebietes bekannt gemacht, sowie in deren Nutzanwendung für die Praxis eingeführt, und wir bekommen so einen Überblick über dieses schwierige, aber wohl auch interessanteste Gebiet der Physik." Gaea. 1909.

Einführung in die Elektrochemie.

Von Prof. Dr. W. Bermbach. 8°. 144 S. mit zahlr. Abb. Geh. M. 1.— Gebd. M. 1.25

„In diesem ausgezeichneten Werkchen unternimmt es der Autor, jeden, der die Grundbegriffe der Chemie und Physik kennt, mit dem Gebiete der Elektrochemie in seinen Hauptzügen bekannt zu machen Es werden zunächst die Hauptgesetze der Elektrizitätslehre und der physikalischen Chemie, die zum Verständnis der Elektrochemie nötig sind, in anschaulicher Weise, unterstützt durch gute Zeichnungen, vorgeführt und dann das ganze Gebiet der heutigen Elektrochemie skizziert. Hervorzuheben ist, daß der Autor überall die neueste Literatur benutzt und somit seine Führung dem jüngsten Stande dieses Wissenszweiges gerecht wird." K. Jellinek. Physikalische Zeitschrift. Nr. 2. X. Jahrgang.

Telegraphie und Telephonie.

Von Telegraphendirektor und Dozent F. Hamacher. 8°. 156 Seiten mit 115 Abbildungen. Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

Dieser Leitfaden will, ohne Fachkenntnisse vorauszusetzen, die zum Verständnis und zur Handhabung der wichtigsten technischen Einrichtungen auf dem Gebiete des elektrischen Nachrichtenwesens erforderlichen Kenntnisse vermitteln, insbesondere aber in den Betrieb des Reichstelegraphen- und Telephonwesens einführen.

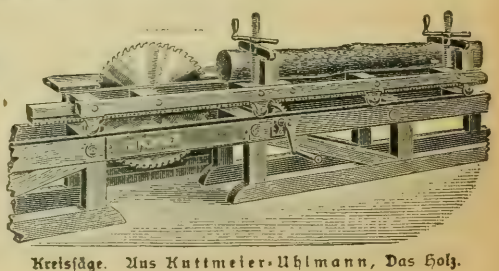
„Die Ausdrucksweise ist knapp, aber klar; die Ausstattung des Werkes ist gut. Laien werden sich aus dem Buche mühelos einen Überblick über die Einrichtungen des Telegraphen- und Fernsprechbetriebes verschaffen können. Elektrotechnische Zeitschrift. Heft 44. 1908.

Kohle und Eisen.

Von Prof. Dr. A. Binz. 8°. 136 Seiten Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Die Notwendigkeit, sich über diese wichtigsten wirtschaftlichen Faktoren zu orientieren, besteht darum für jeden, dem das Verständnis der treibenden Kräfte in der menschlichen Entwicklung Bildungsbedürfnis ist. Deshalb ist auch das vorliegende, neue Bändchen mit Freude zu begrüßen . . . . . Es verdient größte Anerkennung, wie dieses enorme Gebiet auf dem zur Verfügung stehenden gedrängten Raume eine immerhin erschöpfende Darstellung gefunden, wobei selbst die geschichtliche Entwicklung der verschiedenen Instruktionen berücksichtigt und somit eines der wichtigsten Kapitel aus der Geschichte der Erfindungen und Entdeckungen behandelt wird."

Deutsche Bergwerksztg. 27. Juni 1909.



Kreissäge. Aus Kuttmeier-Uhlmann, Das Holz.

Moderner Stall. Aus Sommerfeld.

Das Holz. Von Forstmeister H. Kottmeier und Dr. F. Uhlmann. 143 S. mit Abbildungen (Wissenschaft und Bildung Bd. 72). Geheftet M. 1.— In Originalleinenband M. 1.25

Das Büchlein zerfällt in zwei Teile. In einem ersten lernen wir die technischen Eigenschaften des Holzes, seinen Einschlag und seine Zubereitung im Walde kennen, sowie die aus den Eigenschaften sich ergebenden verschiedenen Verwendungsarten. Der zweite Teil handelt von dem Holzverbrauche. Der Holztransport, der Holzhandel Deutschlands in seinen verschiedenen Formen, die erste Verarbeitung des Holzes sowie die Bedeutung der Holzindustrie für die deutsche Volkswirtschaft wird hier eingehend erörtert.

Milch- und Molkereiprodukte, ihre Eigenschaften, Zusammensetzung und Gewinnung. Von Dr. Paul Sommerfeld. 140 Seiten mit zahlreichen Abbildungen (Wissenschaft und Bildung Bd. 73). Geh. M. 1.— In Originallbd. M. 1.25

In elf Kapiteln bringt dies Büchlein alles, was jedermann über das Wesen und die Verwendung der Milch wissen muß. Es wird behandelt: Zusammensetzung und Bakteriologie der Milch, die wichtigsten Molkereiprodukte, Verfälschungsarten, Konservierung, Sterilisierung und Pasteurisierung. Der Milchgewinnung wird besondere Berücksichtigung der wirtschaftlichen und hygienischen Fragen zugewandt (Stallanlagen, Fütterung, Melkeinrichtungen und Kühlung der Milch usw.).

Rohstoffe der Textilindustrie. Von Geh. Rat Dipl.-Ing. H. Glafey. 8°. 144 S. m. zahlr. Abb. Geh. M. 1.— In Originalb. 1.25

„Unter den behandelten pflanzlichen Rohstoffen nennen wir: Baumwolle, Flachs, Hanf, Jute, Manilahanf, Kokosfasern, unter den tierischen: Wolle, Haare, Seiden, Federn, unter den künstlichen Rohstoffen: Glas, Metall-, Kautschukfäden, künstliche Seide, Vanduraseiden usw. Charakteristische Ansichten aus den Kolonien, mikroskopische Aufnahmen einzelner Rohstoffe, sowie die neuesten maschinellen Einrichtungen werden im Bilde vorgeführt. So dürfte es kaum ein besseres Hilfsmittel geben, sich rasch und gründlich über dies wichtige Gebiet zu unterrichten."

Die Baumwollindustrie. Nr. 15. II. Jahrgang.

Spinnen und Zwirnen (Die Textilindustrie Band I). Von Geh. Rat Diplom-Ing. H. Glafey. 122 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Brosch. M. 1.— In Originalbd. M. 1.25

Dieses Bändchen schließt sich an das obige Bändchen an. Es beschränkt sich auf die Herstellung der Fadengebinde, das Spinnen und Zwirnen, weil von den verschiedensten Seiten der Wunsch geäußert wurde, daß die einzelnen Kapitel der Textilindustrie nicht zu knapp behandelt und ausreichend mit guten Abbildungen versehen werden. So dürfte die Darstellung jedem, der sich über eine der wichtigsten Industrien unterrichten will, treffliche Dienste leisten.

Unsere Kleidung und Wäsche in Herstellung und Handel. Von Direktor B. Brie, Prof. P. Schulze, Dr. K. Weinberg. 136 S. Geheftet Mark 1.— In Originalleinenband Mark 1.25

„Dies Werkchen gibt knapp und doch umfassend in fließender und leicht faßlicher Form einen Überblick über die Textilindustrie, über Rohstoffe der Textilwaren, Fabrikation und Handel, über Konfektion im Bekleidungsfach, Seiden- und Wäschefabrikation und -Handel und endlich über Modeartikel, wie Hüte, Handschuhe, Schirme, Pelzwaren usw. . . . Ich empfehle das Buch ganz besonders für die genannten Schulen."

Zeitschrift für gewerblichen Unterricht. Mai 1909.

Entfaserungsmaschine „Victor". Aus Glafey, Rohstoffe der Textilindustrie.

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Naturwissenschaftliche Bibliothek für Jugend und Volk

Geb. M. 1.80 | Geb. M. 1.80

Herausgegeben von Konrad Höller und Georg Ulmer.

Reich illustrierte Bändchen im Umfange von 140 bis 200 Seiten.

In die Liste der von den Vereinigten Jugendschriften-Ausschüssen empfohlenen Bücher aufgenommen.

Aus Deutschlands Urgeschichte. Von G. Schwantes.

„Eine klare und gemeinverständliche Arbeit, erfreulich durch die weise Beschränkung auf die gesicherten Ergebnisse der Wissenschaft; erfreulich auch durch den lebenswarmen Ton, der die tote und begrabene Vergangenheit vieler Jahrtausende uns menschlich näher bringt."
Frankfurter Zeitung. 28. März 1909.

Der deutsche Wald. Von Prof. Dr. M. Buesgen.

„Unter den zahlreichen, für ein größeres Publikum berechneten botanischen Werken, die in jüngster Zeit erschienen sind, beansprucht das vorliegende ganz besondere Beachtung. Es ist ebenso interessant wie belehrend." Naturwissenschaftliche Rundschau. Nr. 17. XXIV. 1909.

Die Heide. Von W. Wagner.

Verfasser will weitere Kreise nicht nur anregen, die neuentdeckte Perle der deutschen Landschaft mit dem Auge des Künstlers oder des wanderfrohen Touristen zu betrachten, sondern auch in bezug auf Flora und Fauna zu verstehen und zum vollen Genusse zu kommen.

Im Hochgebirge. Von Prof. C. Keller.

Ausgehend von den eigenartigen Lebensbedingungen des Hochgebirges erörtert Verfasser zunächst die verschiedenen Seiten der alpinen Lebensgemeinschaft mit besonderer Berücksichtigung des europäischen Alpengebietes. Daneben wird aber auch die Hochgebirgstierwelt Asiens, Afrikas und Amerikas herangezogen und durch ihre Gegenüberstellung wichtige Ergebnisse erzielt.

Die Tiere des Waldes. Von Forstmeister K. Sellheim.

Biologische Lebensbilder von größtem Interesse. Mit dem scharfen Blicke des Jägers schildert Verfasser das Leben unserer Waldtiere. Säugetiere und Vögel, Reptilien und Weichtiere, Schmetterlinge und Käfer beobachten wir mit ihm und lauschen der Natur ihre tiefsten Geheimnisse ab.

Unsere Singvögel. Von Prof. Dr. Alwin Voigt.

Der Verfasser des klassischen „Exkursionsbuches zum Studium der Vogelstimmen" wird mit vorliegendem Buche der Vogelwelt neue Freunde gewinnen. Mit Beobachtungen an den Futterplätzen im Winter beginnend, führt er uns mit dem im Frühjahr immer lebhafter werdenden Vogelkonzert in das tiefere Studium des Vogellebens ein, das er uns in seinen verschiedenen Äußerungen schildert.

Das Süßwasser-Aquarium. Von C. Heller.

„Dieses Buch ist nicht nur ein unentbehrlicher Ratgeber für jeden Aquarienfreund, sondern es macht vor allen Dingen seinen Leser mit den interessanten Vorgängen aus dem Leben im Wasser bekannt..."

Bayersche Lehrerzeitung. Nr. 16. 43. Jahrgang.

Reptilien- und Amphibienpflege. Von Dr. P. Krefft.

„Die einheimischen, für den Anfänger zunächst in Betracht kommenden Arten sind vorzüglich geschildert in bezug auf Lebensgewohnheiten und Pflegebedürfnisse, — die fremdländischen Terrarientiere nehmen einen sehr breiten Raum ein. Die beigegebenen Abbildungen ... sind fast durchweg vorzügliche Reproduktionen."

O. Kr. Pädagogische Reform. Nr. 51. 1908.

Die Ameisen. Von H. Viehmeyer.

„Viehmeyer ist allen Ameisenfreunden als bester Kenner bekannt. Von seinen Bildern kann man sagen, daß sie vom ersten bis zum letzten Wort der Natur geradezu abgeschrieben sind. Wir lernen in zweiundzwanzig Abschnitten das Leben und Treiben des kleinen Volkes kennen, eines der interessantesten Kapitel aus der lebenden Natur."

Thüringer Schulblatt. Nr. 19. 32. Jahrgang.

Häusliche Blumenpflege. Von Paul F. F. Schulz.

„Der Stoff ist mit großer Übersichtlichkeit gruppiert, und der Text ist so faßlich und klar gehalten, außerdem durch eine Fülle von Illustrationen unterstützt, daß auch der Laie sich mühelos zurechtfinden kann. ... Dem Verfasser gebührt für seine reiche, anmutige Gabe der Dank aller derer, die Natur und Schule möglichst zu unlöslicher Einheit verbunden sehen möchten."

Dr. C. Friese, Berlin. Pädagogische Studien. 1. Heft.

Die Schmarotzer der Menschen und Tiere. Von Dr. v. Linstow.

„Es ist eine unappetitliche Gesellschaft, die hier in Wort und Bild vor dem Leser aufmarschiert. Aber gerade jene Parasiten, die unserer Existenz abträglich sind, gerade sie verdienen, von ihm nach Form und Wesen gekannt zu sein, weil damit der erste wirksame Schritt zu ihrer Bekämpfung eingeleitet ist." K. Süddeutsche Apotheker-Zeitung. Nr. 55. 1909.

Niedere Pflanzen. Von Prof. Dr. R. Timm.

Der Verfasser stellt mit Hilfe zahlreicher Abbildungen die Abteilungen der Farnpflanzen, Moospflanzen, Algen, Pilze und Flechten dar, insbesondere werden wertvolle Winke für das Sammeln, Präparieren und Bestimmen, sowie für die Beobachtung lebendigen Materials gegeben.

Die mikroskopische Kleinwelt unserer Gewässer. Von G. Reukauf.

Nicht nur eine Beschreibung der das Süßwasser bewohnenden pflanzlichen und tierischen Mikroorganismen in ihren Hauptvertretern, sondern zugleich eine Einführung in die mikroskopische Technik und eine Anleitung zur selbständigen Anfertigung von Präparaten.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT
6
S29

Music

Beleuchtung und Heizung. Von J. F. Herding.

„Ich möchte gerade diesem Buche, seiner praktischen, ökonomischen Bedeutung wegen, eine weite Verbreitung wünschen. Hier liegt, vor allem im Kleinbetrieb, noch vieles sehr im Argen."

Frankfurter Zeitung. 28. März 1909.

Kraftmaschinen. Von Ingenieur Charles Schütze.

Ein klares übersichtliches Bild über das gesamte Gebiet der modernen Kraftmaschinentechnik. Kurze einleitende Abschnitte machen den Leser mit den Grundgesetzen der als Arbeitsquelle benutzten Naturkräfte vertraut. Wer sich für maschinentechnische Fragen interessiert, wird in diesem Buche die gesicherte Grundlage zu weiterem Studium finden.

Die Photographie. Von W. Zimmermann.

„Das Buch behandelt in kurzen Zügen die theoretischen und praktischen Grundlagen der Photographie und bildet ein Lehrbuch bester Art. Durch die populäre Fassung eignet es sich ganz besonders für den Anfänger der Photographie."

„Apollo", Zentralorgan f. Amateur- u. Fachphotogr. Nr. 337. XV. Bd.

Signale in Krieg und Frieden. Von Dr. Fritz Ulmer.

Die Anlage des Büchleins, das Signalwesen von seinen einfachsten Anfängen im Altertum und bei den Naturvölkern an bis zu seiner höchsten Steigerung im modernen Land- und Seeverkehr in Krieg und Frieden zu behandeln, wird der Jugend und auch dem Alter Freude an dem Entstehen und Wachsen der menschlichen Verkehrstechnik erwecken und das Verständnis für ihre heutige Gestalt schaffen.

Seelotsen. Leucht- und Rettungsdienst. Der Schiffbruch und seine Verhütung. Von Dr. F. Dannmeyer.

Ein prächtiges Gemälde deutschen Seemannslebens, ebenso interessant für alle Küstenbewohner wie alle Landratten. Wir erhalten durch Wort und Bild eine genaue Kenntnis von dem gewaltigen Schiffsverkehr der deutschen Nordsee, von den Gefahren, die hier der ein- und ausfahrenden Schiffe warten, und den Mitteln zu ihrer Verhütung.

Naturgeschichte einer Kerze. Von M. Faraday. 5. Aufl. Herausgegeben von Prof. Dr. R. Meyer. 180 Seiten mit zahlreichen Abbildungen. Geb. M. 2.50.

„. . . ist das Muster einer belehrenden Jugendschrift, ausgezeichnet durch gediegenen Stoff in klarer, schlichter und lebendiger Darstellung, durch Hinweis auf Versuche, die nur wenige und einfache Hilfsmittel erfordern." Bth. Hannoversche Schulzeitung Nr 5. 5. Jahrgang.

Aus der Urgeschichte der Menschen. Von F. Gansberg.

112 Seiten mit zahlreichen Abbildungen von A. Schmitthammer. In Originalleinenband M. 1.25.

„Ein neues Experiment Gansbergs, und zwar das originellste, das je ein Reformator versucht hat, und das gleich beim ersten Wurf glückte. Schulblatt der Provinz Sachsen 1908.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 11 03 12 009 0